



كتب الأرض المفقودة

أفنان القاسم

كتاب النسر:

ولأن الجحيم لن يبقى اللعنة

■ ولأن جحيم الشب لن يبقى اللعنة يا ملكة الورد وتور العقل. هكذا كنت تقولين للنمل وللظلال. ويوم أن قتلوا أبي، وأخذوا اللؤلؤ والموج، نظرت إلى الوراء نظرة حقل إلى قصه الذي التهمته كتاب الجراد، وقلت لن يدوم الفراق طويلاً متى كبرت. ولم أعد اليوم طفلاً، لكن رويد الغربة لكل العهود الموت والإشارة امتدت رغم أنك تصرين على ما قلته في ما كنت صغيراً، إن الفراق متى كبرت لن يدوم طويلاً. وهذا ما لم فهمه النسر في عيني بعد أن تزوجك، ما لم يشأ فيهمة. في الظاهر، كان يريد أن يترك وأولادك لأن أبي مات في الحرب، وفي الباطن، كان يريدك لأنه يشتهي سوياً يتهدم في خاضرك، فكيف ولقت برجل خان جدي يوم باع حصته، ولكننا حصه؟ لم يكن ذنبك، لم يكن ذنب الثعالب، كان ذنب النور، فاللحنة قد كانت أقوى منا كنا، وكان العقاب أن تصعد في الليل الدامس سبع سنين أو سبعين سنة، والفر المعبأ كان قمرنا، فأنشأنا نبحث في الأرض عن التي صارت الفكرة للفر، فصب من جبهتنا العرق، وحط في كراهلنا التعب، وجرفنا طوفان الهلاك. وأنت رحت تنادين في الطرقات، فلم يشأ أن يسمعك أحد، أحد لم يشأ أن يصغي إليك لا من الطير ولا من البشر، ورحت ترسمين بعض علامات في الطين، كانت تحوها أمطار الشتاء، ولم تكوني تعرفين الطريق إلى الحجارة، ولا تقرأين أن ما فيها انعكاس الأمانة، كان الحرام طريق السيف إلى قبر النساء الساتخة، وبريق اللذة في العيون العمياء، وكان الندم مستحيل

الشمعة المألحة، فأردت أن تأتي إلى عيشتنا الجحيم بالرحمة على جناح حمام أبيض من فضة، ولم أكن أملك ما يأسك، ولا إرادتك. كان برد الشتاء يعصف بقلبي، وينجمي، فقيت لهلك، وأعرق، وأتعب تعب الحارب من قدره الجبار، ولم أجز على دخول الحرب القادمة لا ريب، كنت أبحث عن نسر الماضي، وعن السر في الماضي السحيق، كنت أبحث فيه عن غلب ونباح كلب صرعه المخلب المجرم قبل أن يرفع رأسه تجاه ظل جندي الذي بقي يصيح ويصرخ أن أمنهم قبل أن تغلقهم الفكرة الشفقة، وحرمان عليهم الدم الزائف للفر القتل.

كتاب السيف:

أذكركم ذلك اليوم الذي لن تنساه الرياح ؟

أذكركم ذلك اليوم الذي لن تنساه الرياح ولا الفصول؟ يوم صاح جندي في وجه السائرة مقبلاً أن ينقلهم إذا ما عادوا إليه بالمخلب الكاسر في الصباح الحزين؟ تذكرين جيداً، فانا أذكر ذلك على الرغم من أني كنت صغيراً، وأنا أذكر ذلك على الرغم من أني صرت كبيراً. السنون تخفي، لكن حكايات مثل هذه لا تخفي. عندما ذهب السائرة سال جندي عني ويده برعش سيفاً مضطرباً، ليمنس القروح الثابت من نسله، وتذهب رعشات السيف الغاضب في يدي. وضعني في حضنه، والكلب الذي أتبعه مثل ابنه يحوم قلقاً من حوله. وتركي أعيت بشعره، وتركي أعيت بلحيته. شعره الأبيض كتلع الصباح، ولحيته البيضاء كعشب الراهبة، إلى أن جعلته ينسم كل ذلك الانسجام، ففزع الكلب سعيداً، ثم نهض جندي، وذهب بي إلى الحقل حيث يعمل أبي من الصباح إلى المساء، وأخفق لذي أنصر بنهض بعرق وجهه المخلين الخنوين اللذين دوماً يعطبانها. وعندما سال جندي إلى أين ذهب عني، قال أني ذهب ليعين جارنا في حفر الأبار. ولم يعلق جندي، بل راح ينظر من حوله ملياً، والقرية صامتة، والأقواس، وكيف تنفذ في صخورنا جرأً وعناقا. وقتها، دخن جندي كثيراً. أكثر من عادته، ثم هس في أنفي كلمتين ما زالت أذكرهما، قال لي: كل هذا لك متى كبرت. الحقل والبارية والانتظار. وساقى عصير البرتقال.

في المساء، عدنا معاً أنا وأبي وجندي ومشطو البهار في البحر الأبيض. وعاد جندي يسك إلى أين ذهب عني ذلك المصسوب عليه، فأعاد لي ما قاله في الصباح، لكنه كان يكذب على جندي الذي اعترف له بعد يومين طويلين بطول ستين عاماً شي، قال لي: إلى أين ذهب عني فعلاً؟ فأزوى جندي حية عجوزاً، وعرض بعدها، ومات بعدها، وعندما كبرت قليلاً، عرفت أن عني ذهب ليعمل مع الانجليز، وأن هؤلاء مع شياطين جهنم يعملون في صناعة ملائكة ترصيص ولا ترصيص، ولا كالم السيف يسنا ويهيم، فاستل عني السيف الذي قالت عنه الحفارة إنه سيف الحفرة على أفلاك المضويين، وصارت في الليل فهي بابا قوفاً ومشاعل ومربا معتمة توغل فيها الطرقات، بعضها يصعد إلى جهنم، وبعضها ينزل إلى جنة جندي السقل، الأعلى من مغرب الكرم، فسيتنا بي أمي الماء لتلا عيشتنا الحرف. أفلا نغلقها كالحرف، أفلا نغلقها بقطعة من الخشب، أفلا نغلقها بجرم، والبهار من غير جندي الذي مات غير بهار، وأهشني برق السيف في الظلام المبيض، وظننت أن لا نهاية من بعده، ولا بداية من قبله.

كتاب البندقية:

وكنتم تقولين لي الفأس صديقك الوحيدة

وكنتم تقولين لي الفأس صديقك الوحيدة بين كل هذي الصفور والنجوم، لكن طموح طفولتي كان أكبر، فجعلت من الفأس عاتشة والحراث وحسانة الأكل، إلى جانب أني كنت صديقاً للصفار، وللكار الذي ظلوا صفاراً.

أذكركم يوم كنا نجتمع في الحقل والطير وبالي الصلاحين؟ كنت أنشل من ذراع اللداع إلى أن أسقط في حوارة ذراع أمين. ذاك الفلاح الأكبر يوم مات جندي قال لي جدك لم يمت كالجذع، كالصرخة، كالسمة، وأخذني إلى مكان بعيد. أذكر أن مشينا كثيراً، وأنه مكان بعيد. قال لي مستنقداً معاً كترأ شياً، فلنول خيالي بشق الصفور. وعندما حل بين ذراعي البندقية وانقض بها وانقض الجسد، فهبت ماذا يعني لأمين الكتر الثمين، ولم أقهم وقتها ماذا تعني البندقية. قال لي هذه هدبة. سألته من أعطاك إياها؟ قال لي جدك السديان. وابستم بقوة، فلهبت عني كل الأحزان، وقال لي أعرفت لنا؟ لم يمت جدك إلا؟ وبعد أن عيأها بعناية، أخبرني أن لابي أختاً مثلي، وسأبي يوم يخرجون فيه الباقي من غابيتها. ذاك يوم قد أتى.. وأتى قبل اكتمال الحلم حلم أم كابوس حلم لم جئتم خيانة الشجر للحجر ووفاء الشوك للتين! كان أمين لا يعرف غير الذي يعرف، وكان سعيداً لأنه لا يعرف، ولأن للفرقة جهل الجهالة في ذاك الزمن الذهب أو عذاب المعلمين، وكان أمين قد جعلني الأسين على الأسانة. فكنتي الحلم الذي صنعه لي لبي الأفعى من سنح يلين على إيقاع الحبس وليد الريح الرضيع. لم أتم في تلك الليلة، وبعدها لم أنه مثلي بوجه النوم في كل الليالي الباقيات من عمري، عدت صبياً مهسوماً بصور البندقية، وعدت صبياً مغرماً بمريم الحجابية، فتركنتي الطغولة أو أني تركتها قريب تدليك تسحبها عني، ولما أفزعك شكلي، قلت لي يا أمي عسى أن لا تكبر قبل الألوان، عسى أن لا



تتركي بعد أليك الذي سيرتكي دون أن يفي بوعود العودة، ويكيبت، فلم أفعَل شيئاً، ولم أهد أهد معني الدع.

كتاب البشر:

وكن أنت كيفاً تكون غير سيف لا يعرف الدم

وكن أنت كيفاً تكون غير سيف لا يعرف الدم أو جسد لا يخشى العناق، ولا تدعي للوحدة أو للتدمع بعهدا عرفت أن على هذه الأرض قرباناً بعد أن سقطنا من سقمتنا من مها، وأن على هذه الأرض ستقوم البشر، فلا تقتلن لئلا بعد أن رعتنا من يدنا عنياً وكثراً، وأن على هذه الأرض ستقتل بشر بشراً أخرى وبشر أخرى ستقتل بشراً في يأس العنب وأمل الدم بعد سبع سنين أو سبعين سنة.

كانت هذه كليلك أيا الألم الذي ليس قناعاً والذي أدفع من أجله دم وجهي مداؤاً، فلو لا حياة القمر في تلك الأيام لما عرفنا الآلام. أتنا عني في حلة الجديدة، شارباً تجليزياً بمسند وعصا، وبصحة بعض اليهود. كان يريد أن يبيهم من الأرض حصته للقيور، وباعهم حصته من غير المحصن بعد أن أطلق الرصاص. أراد أن يقتل أبي، فقتل أميرين. وكنت أعرف أين خبأ أمين البندقية، وكنت أذهب كل صباح لأصحب على البندقية. فلا أنا ناكراً، ولا أنا ناكراً، ولا أنا خادع، ولا أنا خادع. إني ألي بالوعود، وأقدس العهد، وأقدر الخطب، فأرداً عن قفصة هوك دمار جحافل غل، فلبست الجبان مثلنا قالوا، والجن قمر لون رسوم الماء، لا ولا النذلة نجمة ليل سيوف الخطب.

وقالوا غير ذلك إنا بعم الأرض لشرهنا، وتوجبت رشوة كل كبير عائلة منا، وعلى حدة، ثم أخذت بصصيات سكان القرية كلهم بمن فيهم الأطفال واليهاليل والقرود.

وقالوا أيضاً ما نسيته الآن، وما سأذكره إن تذكرت في كتاب الورد.

كتاب الحصان:

وعندما انطلق الأكلب تحكل الليل مثل امرأة تنعصم للارتقاء في حوض يشوق للتعمير السعيد، وامتلأ الكون بإفطار الحوافر

وعندما انطلق الأكلب تحكل الليل مثل امرأة تنعصم للارتقاء في حوض يشوق للتعمير السعيد، وامتلأ الكون بإفطار الحوافر والصهيل. أكانت الأكلب قد انتشروا بحثاً عن أبي بعد أن امتلأ الكون بإفطار الحوافر والنباح، وجازوا إلى قريتنا، جازوا إليك يا أمي الأم والعلقة. سألك عن الرجل الذي يطلق الرصاص على الدواب إذا كنت تعرفينه، وسألك عن العيارات النارية التي تعني، كالتي عني عندما تعلقي من يديتي الرجل إذا كان لها معنى. وجارول أهدهم أن يلصبك، فبعت النهار في حقلك، وجارول أهدهم أن يتر جديتيك، فيختصر الليل في شمعك، وجارول أهدهم أن يجعلنا غريبات عن ظلالنا، فيسلبنا ظلك، لكن القربة وقتت معك، وغادر الانجليز بيتنا مهددين. بعد أيام، أن عني، وقد خلع حشاه العسكرية، لكنه احتفظ بمسدسه وعصاه، وقال لنا إنه الآن الساعد الأمين للسفي، وهو قد تدم وتاب، استغفر واستغنى، وطلب يدك، فجن جنونك، إذ كيف يطلب يدك. ونحن لا نعرف إذا ما كان أبي حياً أم ميتاً، وردته على أعقابها غائباً.

كنت قد حلتني بعض الزاد، وظللت متي أن لا أتناخر، وأن أكون حذراً. كان أبي ينتظري خلف الرابية قرب الأكلب، فاستغلني الأكلب بالصهيل. جمني أبي كالصيف بين ذراعيه، فبهت في أنفاسي رائحة العشب الجاف، والثراب الأحمر. كانت الشمس قد دلت وجهه، فعدنا نحاسياً. والريح قد لست ساعده، فصاحت بالعقوان. وكانت قبضته لا تغادر أبداً خصر البندقية. طلبت إليه أن أبقى معه في ظلال الحجارة، قال إني وحي ضوء ما يزل صغيراً. وهناك أنت يا أمي، وهناك أخوتي من التغلب الرقيقة، فكيف نترككم دون رجال! هكذا قال أبي، وهكذا سمع الحصان. بعدها، صار لي قلب الرجال. بحثت عن روزالي، فلم أجدها، واستألت عيوني بالغباء.

كتاب الدمع:

وبقيت عينك جميلين رغم سكر البكاء

وبقيت عينك جميلين رغم الدموع وسكر البكاء. كانت برادة طفولتي قد صادرتها الدموع والسيوف، فأحس على الرغم من الجروح فيها بعضاً من أزوع كوابيسي. ونحن نتمزق بين قوافل الراحليين من جحيم إلى جحيم، أنك عني، ولعب حتى رعب، وقال أقول لك أن تعلي أو أذهب إلى الأبد أن تزوجني! وكسك بالقدود وبالوعود. وفي هذه المرة، كنا نعرف أنهم قتلوا أبي، وألا



ككيف عرفنا الطريق إلى «حانة العرب» التفت نحونا، وأنت نظيرين إليسا بعيني ذئبة رحيمتين، وبكيت، وتهدت، وثبتت رأسك إلى حيث يكمن الوطن، فقال عني سأعيد لك، فقط أعطيني يدك، وأعطيني فرصة. أعطيت يدك، فأخذها، وعندما أخذوا الوطن، اعتبرك تعويضا، وضاعت القرصة. فلم يبق لنا ما نقيه غير أحلام الجثث، كان الليل قد سقط علينا يرتدألا أسود، ومن عصيرهم سقينا الحويل الميتة، فنبهت، ونحويت إلى خيول صغيرة بحجم الفرائش لا تقدر على حملنا ولا تقدر على الطيران، وانسحقت كالنمل تحت أقدامنا. ورحنا تبكي عليها في الليل، والليل يهفهفه بحلق عني الشارب للدم في كؤوب حواوي الماء، فأين الماء؟ وأين أنت وأنت تمني القادح؟ أين خطوتك إلى النهار للجرم؟ لكنه غار يوم أسود من سواد عيني حبيتي روزالي التي تحب البحر مثل، فبكيت عليها، وبكيت علي، وبكيتا ندعأ مالحا ما أحلاه!

كتاب الضريع:

وكنتم تعرفين أن روزالي ماتت

وكنتم تعرفين أن روزالي ماتت قبل الدم بكثير. أشدكرين يوم منعنا أمها التي ليست أمها أن تلقانا؟ يوم علمتها أمها أن نكرمي؟ قتلت أمها فيها الطفولة لتكر بلا طفولة، وغزها بالمعلقة الدميعة كأن الهداية أن تسير في طريق يزرعه الشجر، الأغياة ترجسا وقصيدة، وكان الهداية أن لا تكون نفسا الشقية.

وكنتم تعرفين أن روزالي ماتت قبل اليوم الذي ماتت فيه، وبعد أن سكنت صوت طقوسنا سنين وستين سعد صوتك في الجحيم الأخرس، فعمي قد هجرنا بعد أن امتصك كالخمار، وصار حذاء لقطام، والناس من حولك أولئك الذين انتظروا بدأوا يتذمرون ويتمللون. كان صوتك صوت الحيز بعد انقسام الرغيف لأول مرة، لكن الوحل أقوى، والعصا في قبضة عني أيضا، فاسكتوك مثليا سيكتون بالدفاع عيرك في وهران، وأنا من قننت أسمع في صوتك طفولة روزالي تنادي طفولتي، وأنا من ظلمت أسمع في صوتك طفولة الربيع العائلي وشباب الفجر الجري، وشيوخه الملاك الرشي. فصاملت عن زمن ضيمه القلم في الكتاب، وأحدث أبحث بين سطوره عن حكاية القتل الذي لم يمت، وإذا بالسطور تنفتح، ويخرج منها رجل شبيهي، وبعد أن نظرت إليه مثليا أنظر إلى في مرآتي، ارتدى وجهي، وارتدى جسدي، وارتدى عقلي، وأخبطي بدل أن أخذه إلى السطور ثانية ثم أغلقها بعد أن أدخلني في الحكاية، فرحت في عالم غريب أروح بين أرضه وسياهه، وقد حطت أرضه في سياهه وسياهه في أرضه، وغمرني نور موشح بالسواد، وموشح بالذهب والولود الزجاج، وأحسنتي أنشف حتى صرت ضربة برق في عيني خرسير من الأرجنطين راح يقرأ في الكتاب عني ليمسرة نور البصر وكذا رأيت أكثر كليلت وبيدي أكثر وكذا لم يهد صبري، ورافة بي وبالرأى بواسل الضريع الفرامة، فتركتي أعيش بين السطور في عالم الحكاية، ونيركه يعيش بين العيون، في عالم النقاء الخفي أعمى.

كتاب الصليب:

ووعدتك ألا أكون عاطفًا قبل أن يأخذني المسيح في حضنه

ووعدتك ألا أكون عاطفًا ألا الخاطيء، مرتين قبل أن يأخذني المسيح في حضنه. مرة عندما أقيمت بندقية أمين في عينيها، ومرة عندما زوجتك عني. وكان العقاب أن أجهول في أرجاء الأرض أكثر من تجوال اليهود في الخرافة، وأن أبحث طويلا عن المهدي القليل والمهدي القليل. والأنا، ماذا علي أن أفعل من أجل أن ألقاهم لوسنك؟ عنيات اليوس اعترت تحت قدميك، وقدميك صامدان مثل ظلفين لوعل بقوة اله يمتثل الاحرام. وأفواه أخوتي كبرت، وهي تطلب رغيفاً أكبر من مدينة عربية مفتوحة للمعلم من الجنود. ولكن ماذا علي أن أفعل لأجد المهدي القليل لك؟ أبحث أحياناً، وأحياناً لا أبحث، فالخكمة أن لا أتوقف عن البحث.

لكن الخكمة لا تنفع في عصر لم تبق في ضميمه الميت إلا الحكمة. حملت يا لمي صليبك الدموذي الأجل من كل الصليبان، وسرت في طريق الجلجلة الأخضر الزنبقي، فلم يعرفوك كاعة مثليا لم يعرفوا المسيح نبيا، وزعموا أنهم لا يرون من دكانهم إلا مشغبين يطومون بالألعاب في ذات الخامسة التي صارت قديمة. أيتها المرأة الصامدة في أرض اليوس الذئبية! كيف أجد لك المهدي القليل؟ بدأت أحس الشيوخة في جسدي دون الحكمة، فلأمت إليك، عني أن تنفخي في قلبي عزم الحكمة. وصرخت في وجه عني الدميم أن أبعد من هنا وألا تقتلك مرتين وثلاثاً وألفاً وثلاثين، فلا تنهض من بعدك عصاك، لكلك





سكتني كالذئبة الجائعة، وضعت يي إلى أطراف العقيم على عتبة جهنم، وقلت لي لن تقدر على شيء معه، فهو وحش اللذ البهي. فسألتك أن لا تبقي على عهده، وأن تطلي الطلاق، فلم توافق، لأنه الإخلاص، على الرغم من أنه تزوج من ابنة سيده. وكان عليّ في اليوم التالي أن أميط عتبة جهنم إلى سراب الوجود، وأترخف زحف لعنان أسود بكفه ما لتحمل. نعم، بكتيبي ما تحمله معاً ويكفيك! عني قاتل أبي وسيد البني الذي أرعيت. وعندما أوردت أن أكون قاتل عني، ذكرني بأخوتي من الشباب الصغار، وقلت لي إنك مريم العذراء التي تحملت الكثير، فقط يا ليتك تسرع إليها بسويد السراب، وبذواء الانتقام، يا ليتك تعلم أن صبرها لن يدم طويلاً، فهي ليست أبوب الذي تحمل عذابات جراح تنطق بفتح الوجود. بينا أنت أبوب العقيم يا مريم النساء الذي تحمل ما تحمله من سنوات ترجسهم القاتل، فتني. وكان ذلك سبباً آخر يدفعني إلى مغادرة الجحيم إلى الجليل، ولأكون حراً، فهل سأكون حراً؟ وعملت من أجلك فقط ولأجلك وليس من أجل ولأجل قوة أخرى غير قوة اللب في عيني، وتبصرت بك في الظلام الشديد، فلا تكون الاقطاعية حلاً لنا، ولا اليهودية، ولا ولا إمامة الضريح. لكني لا أبعد المهدي القاتل ولا المهدي القاتل لنبط بالحقيقة، وليعبراً عن ذلك بالفعل.

كتاب الجدة:

وعندما رآها تبكي سألها عن أمها

وعندما رآها تنقطع الطريق عليه وتبكي سألها عن أمها، فأخبرته أن قريباً قد أبعدنا عن حضرة عزة، فها هجرت بيتها ولا هجرت، سألها أن تكون لثمة، وأن تأتي معه إلى بيت، فلا يجرحه إلا حق أراحت وإلى من تريد. وقالت له إنها من دين اليهود، فلم يرجع عن كلامه، وقالت له إنها من دين النصارى، فلم يرجع عن كلامه، ولما قامت وصلت قمتها إلى السماء، فرجع جدي خطوتين إلى الوراء، ثم راح يجري فرحاً وفرحاً، وهي من وراءه ترميه بحجارة لتتلفها من أعاب العقيم. كانت هذه من حكاياته، فذاك الجد الذي قتله الأرض لكثرة ما أحياها، وكثرة ما ظلمها. تذكرت ذلك الجذع بشعره الأبيض، ولحيته البيضاء، وإشادات البيضاء العقيمة. كانت الأرض عشيته التي ما كتف السعلاء ضباب الغرام إلى أن قتله غرامها. فقالوا وحشي هو، وأرضه أيضاً وحشية، لا تنهض فيها إلا أصدمة الرماد. وهو قد تركها، وغريباً، أو تركها مثل نور لا يظم كنه الاعتناء، تستطفي بانظلمهم من الفئتين ولها وأربعين سنة ليموتوا، ويصلحوها، ويسكنوها، هكذا بكل بساطة كل السداجاء، والنبلاء للأرض القديسة المؤسسات الجديدة، وعشيرة عب السحر. وأصبح كل واحد منهم ضليعاً في علم الآثار، وأساطير القصب العربي العتيقة، وعلامات الطائفة الغريبة، بعد جد الذي لا شيء. وكان من بين أجدادنا، الجاهل، بعد أن جدهم، بذلك التي أعطت الحياة لكل الناس، والموت، وشراسة الورد، فأماوت جدي عندما أخذوا من الورد الطائفة. أنت التي زرعتا قديمها في السجل لأنها زرعت الورد باقات، فمزقوها، وما شأوا أن تكون حياتنا، ما شأوا أن تكون حديثك، وما شأوا أن تكون فلسطينك التي نشأ أن تكون قبراً أو وثيقاً عرقاً في الكف.

كتاب الورد:

وإلا كيف يمكن أن يبعث حوت من العدم ؟

وإلا كيف يمكن أن يبعث حوت من العدم فلا يسمع به أحد توحش أو تحضر ؟ أنت ترفعين قلعك من الوحل وريداً وريداً، وترفعين رأسك إلى أهل، إلى قمة لا يصلها جناح، وهما قليل مستصلي إلى السحاب، لكن السماء أهل من السحاب، والوحل عيط. أنت ترفعين قلعك من الوحل وريداً وريداً، وأما أرفع صوتي هاتفاً: إلى الموت هذا الزمان الأتة، فلا أحد يسمعي في صدور الزئق والعفن سوك.

كان التور قد عادوا بأبي جرجا، ودمه كالشعلة في الليل يضيء، فلم تكن الطريق، فلم يتكوه من ورائهم يقوم المحفوظون بعدم قتله فلم يطره. أتوا به إلينا، فأخذناه إلى القفزة دون نعيش. وقال لك أحد الفلاحين، قبل أن يكرس البندقة، إن أبي قام كأحسن ما يقوم العبد من الدشاب، وإذا لم تسقط القرية، فلأنه قام كأحسن ما يقاوم القرية من الدشاب، ولم يلزم دبالاً أمراً، التي التزم بها الصمت. وعندما سمع أهل الجحيم الحكاية بدأوا يتعلون عنك. كانوا يحشون القرية من الدشاب، ولم يلزم الدم إلى الدم، وقد بدأ على جباههم شك كبير. وأخذنا تحيل بالوهم، فلا نشتم عنك وردة، ولا تحضر قبراً. وقلنا يا سربا الشيء الكثير عن أبي الذي مات دون نعيش. وعناك التي تحملي نعيشاً دون ميت. وفحننا الكتاب عن وردة الضوء التي تستعير بعد أن كانت قلباً للشاعر، وهذه قصتها التي تذكرت لحظة أن تذكرت ما نسبت ذكره في كتاب البشر بما كانوا يقولونه عنا.





كانوا يقولون إننا لو أحببنا أرضنا لما كان بواحد أن يعطونا منها - وهذا ما رددنا عليه في كتاب الجند وحكاية جدتي مع السعلاء - وإننا هربنا دون سبب من الأسباب - وهذا ما لا يقبله العاق الذي لو أطمعته الجراح هناك ليكره ويودع العروش - وإننا مثل خازير اخذ ميداناً للترشح الحي والتجارب - وهذا صحيح بعد أن صارت بيوتنا تحتمرات العالم - وكانوا يقولون إننا لا نملك سوى القليل من الأشياء لعيش من أجله وأقل من ذلك للعائيل في سبيله وليس هذا ذر فعل عاشق أرضه أو كاره قسره، فلم يقرأوا غير كل القصص التي سمعناها في هذا المجال، شعر العاشق الذي عاش قلبه بعد أن مات وعقل يتنفس في الجسد المسجون ورأس يبحر في القضاء، فنبئت وردة زرقاء وحراء، وراحت الوردة تكتب القصائد عن النحلة والموجة والأصابع المخضبة بحريق الزمان، ثم كتبت عن جلدتها الأسود، وعن نجمة صفراء وخضر، وقالت في صحراء العرب أحل أشعار الأغريق الأقدمين، وفي بعاث الأغريق أحل أشعار العرب الأحدثين، فحقد على الوردة كل شعراء المشائق وهجوها ثم هجموا عليها واقتلعوها وقنعوا معها بعد أن أعطى عمي مكافأة عظمى لمن يكتب عني أتمس قصيدة لأسعد عود، وكانت قصائدهم كلها أتمس من قمر ردي وقميص غمط، وارتقوا جميعاً على سلاسل حرب السوس.

كتاب الوردة وكتاب الدم:

يسبب المطر عماً قليل والدم

يسبب المطر عماً قليل والدم، ولكننا لن نعود إلى البيت بسرعة، فعلمنا أن نجرف الوحل أولاً، وعدا من ذلك، لا بيت حلقي لنا، عشاق الألفاظ أهل الخضرة والخضارة مدموم لتسلل فيه ربح عبيد تصفر وتضرب وتطرب لا لتبس، بالمطر المالح الذي يسبب عماً قليل، وبالدماء الزلال التي تجري أو التي ستجري، فما هم يصمون أذانهم عن كل شيء، ويصعدون عيوسهم من أمام كل شيء، أن تجرفي الوحل أكثر أجمل، وأن يأتيت الأجل قيلة، لكنت تتجبن الصدود ورداً أزرق وآخر أسود يوماً عن يوم لا الكبريات وكرنات البوسلات من شجة الإمام إلى طهران الأئمة والعذاب في قلبك عظيم من أجل غالي الأولى لا من أجل حكاية ورداً أو في سبيل جسد آخر غير جسد حيفا، وإذا ما جاك الموت من أجل دم أمتعت، فستقبلينه بتهرجان الموت والفساد، وليس هذا سر الأسرار، ليس هذا ما لا يفهمه الخائلون من الثعالب الضخار، أم، يا بني الملكة! أين أنفك ذاك المهدى المصمم؟ أبحتي عنه دمي، وألا غدا وجوفنا يعكس الصدود إلى العودة، وحققنا لهم ما أرادوا أن يكون قبل أن نكون، قلقة الدهاق إلى الدهاق،.. فماين أنفك في أحزان شديدة، وليل صليد، وسواء لم تعد فيها شجرة، وقد طاب الصبر، وأغلقوا علينا السر الفاضح؟ فما بحر الدم الذي تراكب بهجراً مريض، أجفد مراكبنا إلى الشاطئ، لمبق مستلب إيه من الكتاب الآن، والذي ذهب إلى إيه في الخليفة غدا!

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كتاب الوعود:

أبطاردي عمي حيث حللت في الخرافة؟

أبطاردي عمي حيث حللت في الخرافة؟ أيكن لغواء الشيعة أن تضرب في الأرض كتابك الأسود مصاحباً العاصفة؟ في الجحيم عرفنا بكل زبائنه، فأعدنا حذرتنا منهم، عمل الرغم من أننا لم نفعل ما هو حرام أبداً، وأعدنا لك أن لا فائدة من الترحس معه بعد أن تزوج من ابنة سيده الغرام والانتقام، وأطلى الطلاق، فلم نفعل بما طلبناه منك شيئاً،.. لكنت أخذت تصعدن الجبل كل يوم، وأنت تتظنن أن يترجرح الجبل تحت خطراتك متحركاً صوب المقيم، فيسحق أشلاءه، ويفصلك عن عمي الليل الأبيض والفقر المحاق.

وبليت تصعبدن الجبل كلما مقست في غيائنا أمية، فلم تتحرك الجبل ساحلاً الأشلاء، ولم يفصلك عن علاقة العمار الشرعية، فغيرت الطريق، وغيرت الوقت، إذ بدل أن تصعدي في الصباح وتعودي في المساء أخذت تصعدين في المساء وتعودين في الصباح... ونعيت تعب علقاق وضع، وهلك هلاك أهداف عدائته الأشرة، وكلت قدمك، ثم توفقت من الصدود، ففصل الشتاء قد أتى، وقد انفلقت من الوحل بعض الوعود، اتفق بقرونا بابك، وكان منك أن أخذتها منها، وضربت بها الأرض، فماتت، وقلت لأهلنا هذه هي وليمتي إليكم، فلم يأتوا ليأكلوا، وجعلنا نأكل من لحم الوعد الخلو وجدنا طوال سبعة أعوام، واللحم يتكدس على اللحم، والدود ينبت في الأودرة، فرحنا نبي من البدود غرقاً وسلاسل، وجعلنا منه جنتنا، فبأن وعلم من حيفا يقول إنه ابن عمنا الذي تركناه هناك، وراح يبعث في جنتنا فساداً، فلما طردناه اختطف أختنا معه، وجعل منها أجمل مأخور، وأصبح معبد، وكان طياء حيفا الوعود يتجهرون على عتبة ليشاهدوا أشد عناق، وأدى صلاة.



كتاب الساعد وفصوله:

واظنوا ذات الضحكات على منظر أبي القاتل

واظنوا ذات الضحكات على منظر أبي القاتل، وهو يزحف أمام المقاتل الشريف والسكاكين بين أسنانه، ومرة ثالثة وهو يتبعه الضابط جبراً إياه على مواصلة الزحف بتصويب البندقية إلى ظهره، ومرة ثالثة وهو على استعداد في سبيل دولار واحد أن يفقد حياته كلها منذ وعد بلقور إلى وعده الخزانم. ولا عجب إذن أن يدور أقطابنا في الشوارع عارزين مضاجعة أخواتهم العذراوات وهم يشمون بالسهم والقلب سواعدهم.. لا عجب! أما أنت أيتها الورقة، فقد تظاهر البعض ليخرجوك إلى الكتاب، فغضب عبي بعضاء. وأحرق الجحيم بالجثة، وامتلأ الوطن بالدخان، وامتلأ الوطن بالرحيق.

وعندما رموا أخي في الظل الوطني، وصلتك أنفاس مثلاً وصلته أنفاسك، وصارت له ساعدك وسادة فظن تمتد لترمي عليها رؤوساً في الظلام وفي الظلام. كان أخي قد مزق بطاقة الثمنين، وقذفها في وجه الموزع وحصنتا من نخالة القمح وسوس القول وديان الدرة في الأرض التي تسخر منه، فسخر منها، وظهرها في التراب كأنها هو بطمر جثة، ثم صاح بأعلى صوته: إني أدبكم إلى يوم تمودون فيه. فأنت الشرطة بصحة حوريات تغطهن الشراصة. وأسألت الدم من ساعده المجرة.

بلا العرب سجن العالم فيه زنزاة! وسجن العرب كبير لكنه يضيئ! وبصير السجن نقاحة!

ولكنهم أنكروا عليه أن بعضها بأسنانه، فلا هي موسى ولا هي عذراء، وكان يود لو يذبح عليها شفته لقاء قبلة، فانتشر الخبر بين أهالي مصر الذين أجبروه، وغرخوا من أقاصي النيل إليه وفي سلامهم تقطوا له عتياً وتغلاًحاً، فاعترض قدم عليهم الطريق وقال إلي أريد كل ما تملطتم ولا مسخركم جرداًنا، ومسخرهم جرداًنا لأحلالهم، فانتشر الطاعون في الوادي، وراح الناس يقيمون من جثثهم الأهرامات ثم يجرقونها في الطرقات وعلى عتبات المعابد، ولم يعد يسمع في الأرجاء إلا نجيب العناد وطرفة عظام البشر في الخرافة، وذهب الطاعون بالمراتب من مصر إلى بلاد التوتوم. ومنها إلى بلاد النجيرات وضع النيل وأصوله، حتى أن المرضى قد زحف من جثث التماسيح على جثة أفريقيا كلها.

كتاب الأرهابي:

وكان الحصان يعدو كأنه السوط

وكان الحصان يعدو كأنه السوط، في اتجاه المهدف الموت الشهادة، فقالوا إرهابي هو، لكن الخيل كان يفهم أي معنى تأتي به جثث الزهر في أرض الضوء القاتل.

وكان الحصان يعدو كأنه السيف، في اتجاه المهدف الموت البطاقة، فقالوا إرهابي هو، لكن البحر كان يفهم أي معنى يكس في دكة الصباح البعيد.

وكان الحصان يعدو كأنه البرق، في اتجاه الرعد الموت رؤبة العين، فقالوا ما قالوه عن بعضهم، لكن الضباب كان يفهم أي معنى تحوي قبضة شمس مهبجة للشهوة.

ولما أراد أن حلي أن تلد في المكان الذي يوجد فيه جهاز ضغط للرُحم، فنحول دون قصيرة ثالثة، ثم يعطوها نأشيرة دخول لأن في بطنا إرهابي سيأتي الوجود ليخبره. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

ولما أراد أن أكون أباً قاتلاً، وحت الزحف والسكاكين بين أسناني، وضابطي يتبع جبراً ليأي على مواصلة الزحف بتصويب البندقية إلى ظهري، وأعطيتك دولاراً واحداً أعطوني أياه لأفقد حياتي، فقدت حياتي، وفقدوا حياتهم. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

ولما أراد أن يأتي الوجود ليكني، لم يسألك عني، ولم يسألك عنك، أنت التي أخرجته من بحر بطنك، راح يفتح كتاب الآه على آخر صفحة كتبها لأهم لي يعترفوا به بعد أن اعترف بهم، فما سيفعله بهم بالنار غير ما يقوله عنهم من أمام الكبار. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

كتاب الآه:

ولأنه يعرف أن هذا من أجله

ولأنه لا يعرف أن هذا من أجله سواء أكان عتياً أم شهيداً.. وعندما يقولون جثا بالعنف لتحرير القدس، يستولون له هذا





خطي الذي جثت من أجله، فالقدس لك مثلياً هي لهم المدينة المقدسة التي تعلّمون العف لأجلها، وإذا ما فعلت بعضه أو شيئاً من بعضه وجدت نفسك سجينة القمر الرديء الذي لا يعلم غير العف لأجله أو مفارقة من طرف كلابه الأثيفين. فاحملني الثوب المحرق عتك وعنهم، وتعطري بين الوقتين بشعرات النبي الكريم، وتعلمي في قبة الصخرة، ثم انعمي في الزقاق القديم الأقدم من أول طريق في كف الدنيا، واجاملي أقول أم العشق له سواء أكان قدراً مثل نعل لم طاهر أم مثل كتاب. أه يا زقافا تنحدر مثل نهر فغي، وبها وصيفا حجارته من أعراق البحر التي تنهد، وبها بيتاً يكاد يسقط شقوقه السريع على قدميه! أه يا راحة شواء وطعم خبز ودم نبيذ، وبها بخوراً يرسم الأشكال، ويبحث عن فضاء رحب تنجو فيه من الصلوات! أه يا ليلة صيف أطلقت منها حل طاقه عروس تحمل عنها ثوبها الأسود في ليلتها الأولى، فرائيت محاسنها سمكاً وكزراً، وروحاً أنطق فيها رغبة، فما حصلت إلا حل شوق يتل شوقاً! أه يا الرغبة الأخيرة، وسقوط الرجال على قدميك، وتفتح زهرة ياسمين تنكسر عليها شلة تحلة تكره الحسل وتحب بولي.

كتاب جارف الوحل:

وعندما خرجت من السجن أخبرك أخي مدمر البوردة

وعندما خرجت من السجن للسجن، أخبرك أخي الآخر أخو أخي مدمر البوردة أنهم إذا أرادوا أن ينادوه قالوا له يا جارف الوحل! وإذا أرادوا أن يشتبهوا قالوا له يا آدم قبل أن تكون آدم، حتى أنهم إذا غضبوا منه دعوا أن يسقط المطر كثيراً.

وأي يوم ليسالك: هل «جارف الوحل» اسمي؟

قلت لا هو اسمك ولا هو قناعك القابع.

هل «جارف الوحل» هويتي؟

قلت لا هي هويتك ولا هي قناعك الساحر.

هل «جارف الوحل» قدرتي وصفري؟

قلت لا هو قدرك ولا هو صفرك ولا هذا أو ذاك مسرحية من فصل واحد سيكتبها عك.

ثم سألك: «أنا» من أنا هذا الذي أنا؟

قلت أنت أيي التي أنت، ودياناً أعتك.

فلم يكنه أن يتولي.

قلت أنت الكعابي للترافق

فكسر عصا المحرقة، وتسلق الوحل اليهم ضعباً واتقماً وصاح بهم: أنا التاريخ بكل من فيه. كنعان اسمي، ودياناً وصفي، وقد تركت لكم باقي الأسهاء والأوصاف. وإذا بهم يتقولون من عالم العالم في الضاحية، فلم يكف عن السباح على الرغم من أنهم أسالوا دمه صلاً على دمه، وكانت بداية الطوفان.

كتاب العطاء:

وأخبروك أن أخي ذاك الضيق الكعابي مات

وأخبروك أن أخي ذاك الكلب الأنثلي ذاك الضيق الكعابي مات بعد أن فجروا دمه نيراً بظلم مجدهم، وكان جوابك أن الموت نجمة مدسنة، والجرح وسام قذر. وأنت دمويك أن تنجر كيتانيك الجبل بعد أن شئت درسا صلباً في الصخر، وبعثت من سكر الأرض ملحاً عذب اللقاق.

اتكسرت بخرقة ثعلبية ليست داعية، لا لألك أعطينته للريح، ولكن لأن الفيسر قتاله. وهذه هي المرة الواحدة بعد الألف التي يقف فيها معك بوجهه الجذور وجهاً لوجه، وفي كل مرة يدل عصا سلاح، وسلاحاً بتصل، وتصلاً بأروع منه، ليجعلك أغري، وأنت أغري: تعبدن كل ما يخرج من كل أرض حي، وهو عبد ذليل لسيدته. تواجهن كل ما يدخل من كل فضاء ميت، وهو وجه دموي لحقد. يقض عليك لينقلوا عليه، ويحكم الأغلال حول يديك ليطلقوا يديه ولن يجعلك أغري، لأنك والوطن وهما ما كل واحد لا يتجزأ، فليجعل الهم غير الهم إذا استطاع، واستطاع أن يجعل قصصاً مزقة وقبائل تنطعن في حشك الذي اخترقه السيوف، فعدوت أشرة تقيح بالندي والمناير. ورأيت اليك في شاعتك، فارتعت على صورة لك ليست متوقعة، ولكنت كنت في جوهرك شائفة، والذباب في حشك يطر أروع من ملائكة تغني لحناً خليعاً، وبدا عني كالغمر





زاهياً وجيلاً، وبدا جسده كالنبتة لأجنحة الجراد مفتوحاً، كتبت المدينة وتكت الأجنحة: نعم يا أمي «فلنقتل القتال»، هكذا صاح القتيل، ورحمت تفهيمهم من مذاحي بعد أن أخذوه عوة، وأنت من أعطينته للريح، وصار الموت نجمة لطف. وعندما ناديت، خفت أخي الآخر الذي يصغره عاماً إليك وسقط قمع في قصيدة كليلك الأندلسي، أخذته من يديه مثلًا تأخدين غير ابتك أو أخذك مني ذلك مثلًا يأخذ غير أمه، ثم صاح قهواً الديك اللديح بالشوق، فرفشتك أضواء الشعاع الفحمة، وفطرت اللع العذبة. وإذا لم يدم ذلك طويلاً، فلأن عمي رماه في السجن إلى جانب أخي الآخر أخي مسمر المودة، وأسأل الخلاقون دعه، فلم تمت، ولم يقد وعيه، ولم تنفخ اليوم عينيه في المساء الأزرق.

كتاب الأغنية:

ثم سحقوا عظمه ومات في المعاصرة البربرية

ثم سحقوا عظمه، ففقد وعيه، ومات في المعاصرة البربرية الحادية عليه. لم تكن مثلًا لم تكن، أخاه، فانتفخ التبع على قوته، وطش الغم. وبعد أن أعطينته للريح التي تأخذ دوماً دون أن تشكر أو تنفخ، ناديت أخي الآخر في المساء، فحقت الذي يصغر أخي الأول عاين وأخي الثاني عاماً وأتاك وحليب ضرع بقرة في دلو، ثم صاح بقمه كمخبط عرق: فلنقتل القتيل! وعمل التو تنال المقيم بعض الحدير. وعندما أت عمي الجحيم لأعقله، وجد بعض الصعوبة في كسر السبيل العتيقة، واحتاج أن يعتقل أولاً ثلاثين نجياً قبل أن تصله بحرين الحديد، وجلس وحده يتأمل وردة يضاء، ويكي، فقد تذكر يوم كان طفلاً، يوم أن كسر قلماً، وتذكر يوم أحب أول مرة، يوم أن كتب لها رسالة، وتذكر يوم ماتت ابنته، يوم أن مزقتها حوافر حصانها الأكسل، ولم يترك شاهد الدمع في عينيه، راح ينتمت كلاماً لم يكن مفهومًا، فأسأل الجالدين دم أخي عملياً له، فلم تمت، ولم يقد وعيه، ولم تعلق اليوم عينيه في النهار الأبيض.

وعندما قتلوه هو أيضاً بعد أن أفقدوه وعيه، أخرجه من الأرض، وبعثت ضربت الحجر، لم تكن وقها، لا لأن التباسع ما عادت تنفجر في العلق وفي الصخر، ولكن لأن الريح أخذت والزبح أخذت! هب أخي الثالث والثلاثون الذي يصغر أخي الأول ما يصغر وأخي الثاني أقل منه بعام وحشيل نوح وضرع بقرة وظفر كلب في جيبه، وروفتك عن الأرض التي خونتك مثلًا يرفع أمه التي غر غامه، ولم يكف هذه الصبيحة: «فلنقتل القتيل!»، بل جمع من حوله شباب الجحيم وبعض الأقارب والشياطين وراحوا يفكرون بالطريقة، ويبحثون في كتاب الأهلان عن أغنية معوية.

مضت مدة دون أن أبحث عن الذي سيقننا، أو يهديني نساء: الآن من في مسجده؟ من في مسجده؟ من في مسجده؟ من في مسجده؟ أم أنه هو الذي سيجدنا؟ سيجدنا على عتبة هرة، أو في فوس صفر، أو بين غلاب شيش الأثواب. ولا يجب في تعليمنا كيف نخلو حذوة في طريق الحجر الأول من قدر على حافة جزو القصر الأبيض من وجوه جبال الصخر الجميلة. وكانت في قلبي أغنية عن حقد الحزين رحمت أغنيها، لكن أصواتاً أجسة راحت تطفئ على صولي وهي تنفي عن الغرام المستكين أغنية المصور القائمة للقلوب الدائحة برائحة وسخ الياسمين.

كتاب المهدي:

أن تستقر أن تعود إلى حضني الأدفأ

أن تستقر أن تعود إلى حضني الأدفأ من فراغي امرأة باردة من نساء العابد. هكذا قلت لكليك الذي هو أنا. والفر؟ قلت لي سبتني. والرحل؟ قلت لي سبتني. والرمل الذي لا ينهي في صحاري العرب؟ قلت لي سبتني، وحيي لك لا يكفي ديمورا أو حفيظة بعلة، فسخرت منك ومن استراكتك، لأنني أستطيع أن أحيك من هنا وأحب فرك معك، وأستطيع أن أفعل لأجلك من هنا ما تشائين، أن أفعل هنا لأجلك ما أشاء لأفعلك بين فراغي تحمين يبعدان في الصيف قبل منتصف الليل من الجهة الغربية لسانة نابليون، وأن أبني فيها هرمًا زجاجيًا لأجلك، فلم ترصدني الفهم لتشتك برأيك، وقلت لي المهدي القتيل وجدته، وعمك القتيل صار يرتعد كالصخر صرًا، فلم أفهم في البداية ما قلت لعبة تسيل بدمي، ثم جمعتني أفهم لحظة أن قلت لي أخوك وجدته في أخيك، فأعطاه سلاحاً ليقتل القتيل، وصاح الرصاص صباح ذئاب خانت القصر وهو يدر وأخلصت له وهو عاق.

ولم أصدق أن المهدي القتيل عاد، فلم تصدقي عدم تصديقي، ولم تخافي عدم خوئي، وقلت لي تعال واشهد بنفسك على شجاعة القتيل لحظة أن يغدو قاتلاً وبرتياً. وقد تنفخت كالزهرة بالأمل، وهنا يضي الشتاء عنيلاً، وأمواج الليل تنصب الأثرة. هي المعاصرة، لكن الغراب عظمة.





وقلت في المهدي القتلى وجدناه في ظل القتل، علم فهم في البداية ما ظننته فاجعة تتلوه بقدي، ثم جعلني أفهم لحظة أن قلت في أحوك وجده في أحوك، فأعطاه سلاحاً ليقتل القتل، ولما أردت أن أرفع صورته ها في حقول جات الصبح، جعلني لغوتي بعيداً في الممشى الوحيد، وأثقلوا عليّ الرأيا.

أه لو تمنيت في دنيا لو تمنيت، ليطلقني من كتاب كنه عي عبري لعيري، فلا أعدو ذلك لسطر فيه أو تلك القطعة! أه لو تخزّن بين الآثار السبعة، فأنا أرى ما بعد الرخصة في يوم السلام للعريق، وأرى كذلك ما ستعده يد أحي بجهاه قاتلني سقطت وقالت لها نحن انتقام القاتل الحارقة! وما نحن قد اخترنا الوقت من الوقت، وصار القلب على القلب مفتوحاً، وأندم يعرف من صورة، والرخصة تعرف أني لم أربعد كل ما قبل جسيم الرخصة! أه يا النملة لو تسرعين! أه يا اليلة لو تبطلين!

ونفضت من فوقني جبارة، بشعرها الطويل الأسود، تلوح في قبضتها بأصبعها جثتي راحت تسوط بها ظهري، وهي تلهقه، وتسوط بها عقلي، وهي تلهقه، وتسوط بها روحي، وهي تلهقه، وظلت تسوطني وهي تلهقه طوال نصف العمر الذي في حتى أصبحت قواي، فسقطت على قدميها، ورحمت ألغتها لمسان الكلب المذبح الذي في، وأنا أتوسل أن تقب، قدم تقب عن ضربني بالسوط إلى أن تدل في نصف عمري الثاني، فلا أعطيه لورقة، ولا ألقه عن امرأة، ثم صعدت معي العاهر الذي تريد بعد أن قالت: ممنوع عليك أن تكون كلباً، ممنوع عليك أن تكون جرداً، ممنوع عليك أن تكون حشرة

كتاب الانتفاضة:

وهذه أيضاً من بطولات المقاومة عليه بالسيف

وهذه أيضاً من بطولات المقاومة عليه بالسيف من الكتاب، فهو لا يريد القتل لكنه يقتل، ولا يريد الحرب لكنه يحارب. عمل كياً لم يقتل أحد، وغارت كيم في غارات أحد، حتى أنه - في مرة من المرات التي ليست حيالية - أجبر وحده حين دنا عربه عن مصر، وبسبب أنه لم يدمج معاه لأنه لا يمكن أن يصير عن شجاعته وصار لفرقة حسان، وبخباسته قصص، ولشروع أحد حيث ينبغي ثلاثة، صعد، لأننا لا يمكن أن نغير عن فرائده. فلين هو من كلاً شيكوف لما يقتل العقب؟ وأين هو من معركة ب غرق الورق؟ فلا يصعب محبوس، ولا يمكن مغلوب.

وبسبب ما معركة سدت مد من الإحصاء، والأل، عندما ب يرحبوا جسداً، أنت الجسد الذي انتفض قبل هذه الانتفاضة، فأقبل الكرامة بعد أن دهموا الكرامة كشاً، فقلل أحسن سفير الجديلة، فأناك بالعيد، فأناك بالإنشاعة، وبمواثل للثمة في كرم الجودي والراح في كل طينة قطع الحدود، فصار للعلماء أن يلاحقوا معه الجديلة، ولم تعد فلسطينك عازجياً.

ورجبت في كل صبح، صبح هو حر، خود أعز للعلماء أن عدت سيد عني لدمية، ولم تعد عرنك لكل حراسه جسيم البشر والقداب حكمة مباحة. أنت الجسد الذي انتفض هذه الانتفاضة بعد أن سالت الجوز، والندفت جثث الوهوه، فقلل متى يبقى الواقع حرب بيني مع برعف، وإن مني يوب عدل آخر مد من لور، وهو أحد غيره يمكن أن يقول عه؟ وهل أحد الجرح قمع الحرية، وحياة السيد، ولسع العرمص، وأن صرمان التي سفتها الرصاص ستزافه لفرسات في ميادين الأهنة والويع والخروج من الرحم كبيراً، ليوجع أكثر، وليدمي الدمى، هؤلاء يماجون على دمهم خوف مستع على صعداه، أما غير هؤلاء منهم، فيسقطون معي، وفي ساحاتهم سيرفون علمي.

كتاب يوحنا المعمدان:

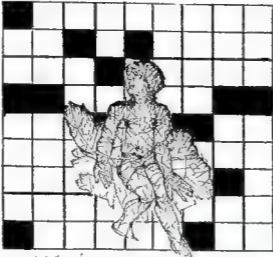
أن تلزم بقضية يعني أن تعيش ظلامها

أن تلزم بقضية يعني أن تعيش ظلامها مثل تعيش سمكة الملو المهارب وحاصروه وهو ذاهب إلى الحدود، لكنه أفلت عجمية، وحاصروه وهو عائد من الحدود، لكنه أفلت عجمية، وقلت إن الشورة أن تطلق الرصاص في كل صوب، فقتلنا معه عشرة، ثم عشرة، ثم عشرين أو ثلاثين آخرين، وفي الدم قلنا ليوحنا أن عدداً ب يوحنا، فأقسم أن لا يبعد أحد في الدم إلى أن يكون طوافاً ما بعده طوافان، وندل أن ينادي بالناس أن تعالوا إلى عصبة أين الرب ليحتوا معهم بحبته وسلامه، راع يعفر لزمل، ويرش الماء، حتى انحرقت الشمس عن عصف بعثن عليه عصصور عصف، وأتيت ب أمي، في ثوب عذر، اغتيل، فما ارتصاك، وكان عصبه قد استوى ثماً يرق في العقول كل ما يشر به ابك، فاستمست للزور الآتي فقتل بسنك، وقال أنكز عليك جاع الشماع، وما ابك إلا مصيبة المعاصي، بالسلاح بهص، وبالسلاح تكره شعوي إلى أن ترصع لرمز الوهج من جر



كلمات متقاطعة

الصادق النجوم



■ حرق، موزعة

اسم - اج عربي مصدر، ففعله مكسور
من يسر وجهه، واليدعي حرقه

كلمة - كلفمة نضال لن يملك وقية من دون
راسي. فإذا أصعب إليها حرفاً، تحصل على
كلمة [وحيدة]، وإذا انصبت ميز حرفه،
تحصل على حكاية موزعة، أي الحاخ الزروق، سمعنا الملكة
تسبح الحاخليب، فقالوا في قوله مقلب شكوك (كم تدخل
صاحبة الحلالة في الرحابة؟)

- مواهب

- صداع في الرجل

كلمة نقال لمن يتكلم كل اللغات. فإذا قرأتها صحبة تحصل
على كلمة [صدى]. وإذا قرأتها مفردة، تحصل على حكاية موزعة
أن الحاخ الزروق جاء لاستخراج شهادة ميلاد، فطلب من الموظف
بطاقته الشخصية، وعنوانه، وبعثته، وشهادة خلوص السواقي،
ويضع شهادات أخرى. فاحضرها جميعاً، ومعها زجاجة، قاتلاً
للموظف. (لعلكم ترغبون في فحص البرل)

- روتين

- حكومة في محل نصب

فعل مبني للمجهول، إذا دخلت عليه لا الهية يصبح حكمة
واحدة، أخرى، نهاية، حاسمة. عزة موزة، (لا يكون القاتون
ناقد للقول، حتى يصبح المواطن فاعلاً)

- ليس مجرد ظل

- ليس مجرد رقم

كلمة نقال لن يملك أسماً لكنه لا يأكل. فإذا نظرت إليه
جيداً، تجد أنه مجرد منط. وإذا أدبرت له ظهره، بعوضك انه
جيراً، وتحصل على حكاية موزة أن الحاخ الزروق رأى جارة تحرق

من بيت جاره، فزاره معزياً، وسأله في لطفة: (من الذي مات؟
أنت أم أوك؟)

سواء

- كنت حواء

كلمة موزة في وطن واحد

عرب من دون عين إذا قرأتها موزعة تحصل على كلمة
[مستأق] وإذا قرأتها مفردة، تحصل على حكاية الحاخ الزروق
لنبي أحمد وأحمد بنحوه قصة «العر الصبح»، فقال له ناصحاً: «ها
ولدي، العشر لا تكلم. وإذا قال لك فأر إنه يتكلم، فهو
كذاب»

منح كاطل

- ساكت

- مواطن بني، الخط، إذا اتلع دياراً، يتقياً طبا

- مواطن مريض من دون رجاء، قبل إنه سأل الطبيب

- (هل تعتقد أنني سأعيش يا سيدي؟) . فقال له الطبيب
(نعم، لكي لا تنصحك بذلك)

- ليس ثمة مائدة

- ليس ثمة أمل

مثل تعربه لم يتكلم من دون أن يكثر. فإذا حدثت منه
حرفاً، تحصل على جملة [الحمد لله]، وإذا حدثت حرفين، تحصل
على حكاية الحاخ الزروق، الذي قال ذات مرة، بعد تفكير طويل
(الحمد لله أنني لم أولد في فرنسا لأنني لا أعرف كلمة فرنسية
واحدة)

- نعمة

- حكمة موزة: (مما سمع لا نملك سوى لسان واحد، فلا
تركه بفك أبدأ)

- صديق تخلص بشتره منقود، لكنه ليس [كلمة]، بل صاحب
حوصل

- فعل ماضٍ ناقص من حرفين، أولهما ياء التثنية، والثاني منادى، له أدنى من يزن، كما في قولك مثلاً [لم نسمع الجسرة صرخة العشار]

- لن يسمعنا أحد.

- لن يبالوا بنا.

- كلمة نقال لن يأخذ بالصبيحة، قبل أن تدخل في حيز الأمان. وإذا قرأته موزعة، يمتك الله الصبر والسلوان. وإذا قرأها صحيحة، تعرف ما عناه الخج الرووق الذي قال دات مرة من باب التامل: [لسان الكلب هو ديله، ودبل الملك هو لسانه]

- لا تصت

- لا تنمت

- لا تزد

- دعه يركي، افعل كما فعل الحاج الزروق الذي جاء ضاحكاً إلى القهى، وهو يقول: [استمتت كثيراً بخطاب الملك لاني لم أسمع]

- كلمة من دون حروب. إذا نظرت إليها مرة، تجد أنها مجرد [ابتسام]. وإذا نظرت إليها مرتين، ترى الباطن في بطن الظاهر، وتحصل على حكاية مؤداه أن الحاج الزروق سألته أصدقائه عما إذا كان يوي أن يرشح نفسه للبرلمان، فقال لهم جازاً: [دماغي يقول لا. وقلي يقول نعم. وما زلت في انتظار ما يقول...]

- انتظر

- اعط نفسك وقتاً

- شائعة مؤداه أن الملك قد سمعته حتى قال هذه وهي إلى نتمه

- شائعة أخرى.

- كلمة نقال لن يقرن القول بالفعل، ويرى الصحراوي السبيعي في عيون الشتاء، فإذا أضفت إليها لا الشاعية، تحصل على حكمة مؤداه [لا تهيج البحر، إلا إذا كنت قادراً على إنقاذ السفينة]. وإذا حدثت المي والأمم، نزل عليك الملائكة، وتحصل على حكاية مؤداه أن الحرس البلدي، طلبوا من الحاج الزروق أن يعلق صورة الملك في دكانه، فقال لهم بحميا: [هذا العجل لا تعلق صورته سوى بقره].

- غصب

- سؤال مؤداه [هل من حق الصار أن يتشامم، إذا رأى سقطة سوداء؟]

- سؤال آخر

- هل أنت نقاسة حتى تعلم اليد التي تعضك؟

- هل أنت برغوث حتى تعيش على ظهر كلب؟

- سؤال أخير

- هل سمعت أن إدارة الملقأ طلبت تبرعاً من الملك، فبالد صاحب الجلالة، وبعث إليهم مليون بيم.

- مواطن من دون وطن.

- رجل يموت ببطء لأنه ليس مستعجلاً

- شائعة مؤداه أن الملك خطب في الشعب قائلاً: [البرية لم تعد

تكفي. أحذنا لا بد أن يكف عن الأكل.

- وطن جميل تتم بالحياة فيه إذا كنت بموضة.

- مثل تعربه لن لا يتبع من الضرب، إذا قرأته مغلوياً تحصل على حكمة مؤداه [كي تحقق أحلامك، عليك أولاً أن تستيقظ]

- وإذا قرأته صحيحاً، يتسوى لديك الحق مع الباطل، وتعرف أن الشال من البين، هو البين من الشال، وتحصل على قصة مؤداه أن الحاج الزروق، سألته كيف تهجي كلمة [أحقوان]، فقال له: [يا ولدي، اكس: أشجار]

- مغلوبون.

- ليس بأيديا

- ليس بوسعا

- مثل تعربه لن يضرب بالعصا، فإذا أضفت حرفاً، أو أضفت حرفاً، تحصل على كلمتين، أحدهما يعني [يا ولدي]. والآخرى، اسم حاكم عربي مشين، اشتهر بحب أعدائه - كما أوصاه السيد للسبح - خاصة الموسكي والتبع النساء.

- نطق مغلوياً.

- نطق موزعة بعدالة.

- كلمة نقال في وقت الضيق، الحرف الأول منها [لو كان الأمر بيد رأس البصل، لخطأت جميع الرؤوس]

- مغلوبون.

- صرخة من حرفين، الأول يعني [حسارة]، والثاني يعني [أف]، كما في قولك مثلاً [أفابت الفتران عرساً، لكن الفط أكل العروس].

- أكل

- استباح عرسنا باسم الفرس.

- سباح أرفنا باسم الأرش

- رجل يسرق حق الناس في عصره، ويقصون عليه في عصر آخر. فإذا نظرت إليه جيداً، ترى أنه مجرد [دجال]. وإذا نظرت إليه مرتين، يروقك الله بتفاد البصيرة، وتعرف ما عناه الحاج الزروق عندما قال مباحياً بحكمته: [إن الحيلة مليئة بالمحاطر، فلا يجرح منها حياً سوى القليل].

- من حقا

- أن تبحث عن الأمل في باب الصبر.

- أن تغالب الحية بالرحاء.

- والياس سعض العصب

- من حقا عليك

- أن لا تكن مغلوياً

- أن لا تياس ما

- أن لا تشك فينا.

- فالحق في التمس، وإخبر في التمس. والكيف للناس. والثانيا كما قال الحاج الزروق لعبة طريفة مثل الكلمات المتقاطعة، إذا أحسنت جمع حروفها تحصل على كلمتين، الأولى بمعنى [بارك الله فيك]، والثانية حكاية مؤداه أن للذة جعاً، قرعته ذبابة في عجل تيمورلنك، فقال لها مؤبياً: وأنا يشر منك، لولا أنني أخرسه □

هل من
حق الفار
ان يتشاءم
إذا
راى قطة
سوداء؟





كلما احببنا احدا يطلع ضدنا!

أنسي الحاج



لم أعد اليوم أجد غير ما أكره، غير البشاعة المنتصرة،
التجارية الداعرة، التفاحة المكزّمة، والتزوير المجلجل. إنه
حقّ العصر الأميركي المظفر.

وكل العالم أميركا

فرنسا هي أميركا، وبريطانيا هي أميركا، وإيطاليا
أميركا، والمانيا، واليابان، والصين، وروسيا، والعالم
العربي، وآسيا، وأفريقيا، والتلفزيون، والكنيسة،
وإيران، والقرع، والبحر، وقميصي.

عصر مجيد حقاً، لا أملك أن أصفه بغير كلامٍ بذيء.
لم يعد يفرق، ولا أعرف مفرداته. . .

بعدما أصبحت الدول الشيوعية أميركية لم يعد الصراع
بين شرق وغرب. إن أميركا تنفرد الآن بالسلطة والقرار.
وأخيراً أصبحت الأرض كلها أميركية.

من سيوقف أميركا؟ من سيخيفها؟

لا أحد في المدى المنظور

■ باطل الأباطيل كل شيء باطل؟

لا، بل ظلم المظالم كل شيء ظلم ولا حق ولا عدل
ولا حرية ولا راحة تحت الشمس.

ربما وحده التمرد. وأجمله الشعري الروح. لأنه إن لم
يربح فعل الأقل يخفّف الشعور بالعبودية والخلعية.

■

أكثر فأكثر أشعر أني لا أنتمي إلى هذا العصر. مع أني
أحس في أعماقي أني أكثر تقدّمية منه، هو الكثرة تقدّمه
بكل تقدّم.

لو كان وراثي باب سحري، حائط مسحور أطره
بكومي فينتح في الماضي، لفتحته وتواريت. .

عشرين، خمسين، مئة، مئتي سنة، وفي بلاد أخرى
ولكن في غير أميركا.

لم أعد متفاهماً مع أحد من أبناء عصري. من قبل لم
أكن متفاهماً، ولكني كنت أجد شيئاً أشيع به نفسي أو
أماطلها



من رماذ واستهلاكناه ها . . .

■

لماذا الحلم لذيق؟ لأنه سهل . لأنه سهولة تحقيق المستحيل .

■

أكثر ما التفتُّ ما وراثتي، وكل ما وراء، كان إما وأنا مستغرق في مقعدي أو أثناء نزعة متفرقة في الطبيعة .

نظرة واحدة، أصغاة، خطوتان تكفي أحياناً لإعادة تجميع الذات المدعرة والمتناثرة ألوف الشطيانا بين أشداق العالم وصخب أواجه .

■

كل المسألة مسألة تعامل مع الصمت .

منهم من ينحته نحتاً

منهم من يجرحه

منهم من يزيده

منهم من ينقصه بأجل منه

منهم من يلطّحه تليطخاً

منهم من ينح في وجهه

منهم من يتخافه

منهم من يتوهم

منهم من ينجي عنه

منهم من يبحر فيه

منهم من يهرب منه

منهم من يجهل

ومنهم من، بالتعبير أو الموقف، يملك به كمن يطهر روحك أو يوقظ في صدرك، محل قلبك الصدي، قلب الله .

■

أن ترى في عصفك ما يسبقه، ما يتجاوزها، هذا ما قد يكون أحد معاني الحداثة .

ما يسبقه، وما يلغى مع روح دائمة التوهج في عصور ماضية، وربما لاحقة .

كل الذين تجاوزوا عصورهم في هذا المعنى، حديثون . كل الذين التقطوا من عصورهم ما فيها ويتجاوزها، بالإنضافة إلى ما ليس وقتاً عليها بل هو فوق الحدود الزمنية .

إن ما يجعل الحديثين، منذ ما قبل المسيح إلى اليوم،

إلا، ربما، الصغار، وربما صغار الصغار، الذين لا شيء عندهم يحسرونه، فيجازفون كما وحده المحروم والفقر يعرف أن يجازف، وقد يتنصر ويربح .

وفي الانتظار الانتكاس على الله، أو على . . ملل أميركا من الحسالة اللاصراعية، فتخفف وطأتها إذ تتلهى بما يسليها ويدمرها في عرلة سودها المطلق .

■

هذه العبارة المرعبة لألبير كامو، في رسالة وجهها بتاريخ ٢٤ تشرين الثاني ١٩٥٦ إلى الكاتب الفرنسي بيار مانو وأذيع نصها قبل أشهر . وأنا ضد الشيوعية الروسية التي تنصرف وجهها، ومن أجل الغرب، أنا مع دولة إسرائيل - التي ولدت من استشهاد ملايين الأشخاص - ضد الديكتاتوريات العربية، التي ولدت من اليأس أو من العبودية، وغير القادرة إلا على مواصلة هذين اليأس والعبودية .

. . . وقبله سارتر . وقبلها . . . وبعدها . . . واليوم متحررو أوروبا الشرقية الذين صفقوا لخروجهم من السجن .

كلما أخبئنا أحداً نطلع ضلنا!

■

لا القتل ولا الدمار، لا الرعب ولا التهديد، إلا العفر ولا التجبر الإكراهي ما يجعل على اليأس من اللينينيين بل مختلفهم السياسي .

تخلف في حجم الكارثة . تخلف ما زال منذ خمس عشرة سنة يجدي اللينينيين أداة طيعة لكل أنواع المجازر والمؤامرات التي فُبرت لهم وظنوا وما زالوا أنهم هم أبطالها في حين أنهم لم يستطيعوا ولا مرة، حتى في أصرح حالات الحرب وأهلية، أن يكونوا أكثر من أدوات أو وقود .

■

والإجاز هو روح الفكرة . (بولونيوس في «هاملت» لشكسبير) .

■

الطرف الآخر من البساطة الشعرية هو النعوض الشفاف الذي يذبك بأحجية «البدئية» تعدياً ناعماً مثل الحاجة الجارفة إلى تفسير ظاهرة أو شعور من دون التوصل إلى تفسيرها .

■

كذلك النعوض الشعري، في مرآة القارئ الحسّاس يتعزى دوماً نهاية للتعري وللمايس، كحسنة تولد توا

لا أملك أن أصف هذا العصر الأميركي بغير كلام بذيء لا أعرف مفرداته



والجنانة ولد، حبيبة إذا امرأة، شعباً إذا شعب،
الخ... بالجرم، النكران، اللعنة، التبرؤ، أوريا
بالقتل.

كلما يعبر عن ندمه متراجعه عن أجل خطر يراود
العقل: الحرية.

الإنسان الذي أقام القيامة على الآلهة لأنها حكمت
عليه بالموثقتصا من استعجاله الحرية التي وهبته
أيها، ليس بأفضل من الآفة.

فهو أيضاً لا يزال، كلما رأى ثمرة تحريره الآخرين
على الحرية، يتراجع مذعوراً ويصيح: ما هكذا كنت
أصور الأمر سيكون...

أعبد الهك يا كاتبة الأغراء الأكبر، إله اللهو الرحيم
ضد كل ما يجفني

أعبد الهك لأنه طفل مثلي، وغير واضح مثلك،
وحائع مثلي، وطب مثلك.

أعبد الهك لأنه ليس اله السيف والصاعقة بل إله
التدبير والتدبر

أصنني وطلي في رأيي أيتها الملكة الماجنة، احكمي
قذري والعالم، أنت كل شيء.

ولس أخرج من بابك إلا إلى قراهم. □



جلدتين في كل زمن هو كونهم كانوا حاضرين في زمنهم
أولاً، أو في زمنهم أيضاً.

وبالحجم الأبدى الذي لهم، يمنحون حاضرمهم جوهر
الأبدى.

الحديث هو المعاصر الدائم للمعبرين ولجلدي الهواء
والأصحاب الرؤى.

تُلام الآلهة كيف تخترع الخطيئة وتعرض الإنسان
الضعيف لحبائلها ثم تعاقبه على الوقوع...

تلك هي، باختصار، قصة الإنسان مع الخير والشر،
الجرمة والعقاب، السقوط والتكفير والكفر...

ولكن كيف تلوم الآلهة ونحن أيضاً نرتكب مع بعضنا
البعض ناهيك بأنفسنا ذاتها، اللعبة اللثيمة ذاتها؟

والا، فما الذي يفعله من يعلم «تلاذثته» أو «نساهه»
تعظيم قيوهم، وعندما يفعلون، وينادون (ونادوا) ما لا

يتبادون، فالحرية دق وسجهم، سلسلة وتكسر...
يتسهلون، يتراجع ويندم، حصواً عندما يمارسون

تحرورهم ذاك، من ضمن ما يمارسون، على حساب
«سلطته» عليهم؟

الا يقوم ذلك المعلم حينئذ، إذا استطاع بمعاينة هؤلاء،
الذين كان هو نفسه سبب «جنوحهم»؟

الإله يُعاقب بالموثقت. الإنسان يعاقب (ويؤذي) إذا

أيتها الملكة الماجنة احكمي قذري والعالم أنت كل شيء

صلدت حديثاً:

الدواوين الثلاثة الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر لعام ١٩٨٩

◇ المرقط

يوسف محمد بزي

٧٢ صفحة • خمسة جنيهات استرلينية

◇ امرأة من أقصى الريح

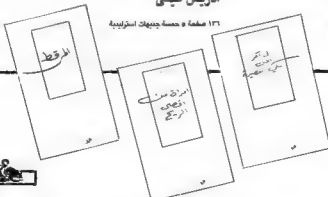
أدريس عيسى

١٢٦ صفحة • خمسة جنيهات استرلينية

◇ إلى آخر الليل تبكي القصيدة

عبد النبي التلاوي

٧٢ صفحة • خمسة جنيهات استرلينية



مكتبة
رياد الريس

Riad El-Rayyes Books Ltd. 56, Knightsbridge, London SW1X7NJ

قصيدة حب (٥)

سعاد الصباح



ولا غيمة تمطر وحدها .
فباريس معزوفة موسيقية
يلعبها اثنان
وقصيدة جميلة
يكتبها رجل وامرأة .

٢٠

لماذا لم أقرأ تاريخ باريس
قبل أن ادخلها؟
لماذا لم أفهم هندستها المعمارية
وهندستها العاطفية؟
لماذا لم أفهم
أن كل شارع من شوارع
مرصوف بحجارة الحب؟
وأن كل زهرة توليب في حدائقها
هي رسالة حب؟

وأن كل تمثال من تماثيلها
مهبوط بيد الحب؟

وأن كل ثوب معلق في واجهاتها
مصنوع من أجل الحب؟

لماذا لم أحترم تقاليد هذه المدينة الخرافية
التي أعطت العالم ..

أول درس من دروس الحب؟
لماذا ..

اعتديت على تناسقها، وهارمونيتها
فكنت النعمة التي لا مكان لها
في الكونشروتو الكبير؟

٢٠

أفتح ستائر غرفتي على باريس
ولكنني لا أجدها .

هل هذه باريس التي عرفتها معك ..
أم هذه بنغلادش؟؟

هل هذه ساحة الفاندوم

١٠

■ عندما قررت أن أعاقبك

وأسافر إلى باريس وحدي .

لم أكن أعرف أنني سأعاقب نفسي

وأرنكب أكبر حماقات عمري ..

لم أكن أعرف حماقات عمري ..

لم أكن أعرف أن باريس ترفضني وحدي ..

وأن مصاييح الشوارع،

وأشكال بيع الجرائد،

وتماثيل الحدائق العامة،

ستسخر مني ..

وتطلب من بلدية باريس ترحيلي

لأنني خالفت مبادئ الدستور الفرنسي .

فهندسة باريس الجمالية

لا تتقبل امرأة تتناول العشاء وحدها .

ولا زهرة تفتتح وحدها .

ماذا فعلت إذن؟
شتمت نفسي ..
وشتمتك ..
وشتمت فولتير .. وروسو .. وفكتور
هوغو ..

وخرقتُ دمعاً على شهيدِ العشق الإلهي
صديقي: ماري انطوانيت ..

٠٦٠

قرعتُ الجرس ..
وطلبتُ عشاءً لشخص واحد ..
نظرَ الناظر إليّ بإشفاق
وقال لي بهذيب جَم
ولغة فرنسية راقية:
يا سيدي ..

إن امرأة لها مثل عَيْنَيْكَ السوداءين
لا تتعشى وحدها في مدينتنا:
وأقبل اليكِ عليّ ..
واختفى في ظلام الممر الطويل.

٠٧٠

حاولتُ أن أشاهد التلفزيون الفرنسي
كانوا يحتفلون بالذكرى المئتين
على هدم سجن الباستيل ..
وأنا من يهدمُ سجنِي
ويطلقُ سراحي من هذه الغرفة الباردة الجدران؟
مَنْ يُخرجني من زجاجة الضجر؟

٠٨٠

تحاولُ مجلة (باري ماتش) المرمية فوق
السريّر
أن تكسر غزلتي ..
وتدخل في حوار حميم معي ..
أعترضُ منها .. لأنني متعبٌ من السفر

أم هذه ساحةُ إعدادي؟
هل هذه نوافيرُ ميدان الكونكورده
أم هذه دموعي؟
هل هذا قوسُ النصر العظيم
أم هذا قوسُ هزيمتي؟

٠٩٠

أخرجُ إلى الشرفة حتى أنعمش ذاكرتي
هل هذه هي مدينةُ إيلوار، وأراغون، ورامبو
أم هذه هيروشيفا؟
هل هذه هي باريس التي مشطتها معك
شارعاً .. شارعاً ..
مكتبةً .. مكتبةً ..
متحفاً .. متحفاً ..
مسرحاً .. مسرحاً ..

هل هذه هي باريس
التي تعلمتُ فيها على يديك
كيف أكتشفُ أبعاد أنوثتي
وأبعاد حريتي؟

١٠٠

لا تسألني عن تفاصيل رحلتي الباريسية
إذ لم يكن هناك رحلة .. ولا من يرحلون ..
فمن مطار شارل ديغول، إلى غرفتي في
الفندق
ومن غرفتي في الفندق، إلى مطار شارل
ديغول
هذا هو مخطط الرحلة الفاشلة.

ماذا فعلت؟ لم أفعل شيئاً ..
هل اشتريت ثياباً جديدة؟ لم أشتري شيئاً ..
هل اشتريت عطوراً؟ لم أشتري شيئاً ..
مع من تناولت العشاء ليلة السبت؟ مع
الأشباح ..
مع من رقصت؟ مع الأشباح أيضاً ..

والجمهورية الخامسة لم تعد ترفع
أعلامها ..

.. ١١ ..

كنت أريد أن أعترف لك
أنني وحيدة في باريس حتى الوجود
وضائعة حتى الوجود
وافقدك حتى الوجود
ولكنني خشيت أن تشمت بي
وتقص فوق رمادي ..

.. ١٢ ..

كنت أريد أن أختبئ في أشجار صوتك
على ينفذني من هذا البرد الذي يخترق
عظامي ..
كنت أريد أن أتعلق بذراعيك
حتى أستمع نوازي
فأنا بدونك عصفورة مكسورة الجناحين
ولكنني أعرف ..
ولكنني خفت أن تتركني مدفونة في ثلوج لا
مبالاة
وتغفل الخطأ في وجهي ..

.. ١٣ ..

كنت أريد أن أخبرك
أن سماء باريس لا تُنظر إلا على
معطفك ..
ولوحة الموناليزا لا تبسم إلا لك ..
وأجراس كنيسة نوتردام لا تقرع إلا عند
مجيئك ..
ومقامي الحي اللاتيني ،
ومتحف اللوفر ،
ومركز بومبيدو ،
لا تتألق إلا بحضورك ..
كنت أريد أن أبوح لك بأسرار كثيرة

وادخل في نوبة بكاء ..

.. ٩ ..

حاولت أن أطلبك
من أي غرفة هاتف في الجادة السادسة
لأقول لك : إنك ملكي .. وحبيبي وشمس
أبائي ..
ولكنني تراجعت
حاولت أن أصرخ حتى آخر الصراخ :
«أحبك»

وأبكي حتى آخر البكاء : «أحبك» ..
ولكنني تراجعت
حاولت أن أقول لك :
إن عطلة نهاية الأسبوع التي قضيتها بعيداً
عك

تحولت إلى خنجر في لحمي ..
وضداع يحفر جيني ..
ولكنني .. خفت أن تزداد غروراً
غروك
ونرجسية فوق نرجسيتك
وتتركني معلقة على حبال أحزاني ..

.. ١٠ ..

كنت أريد أن أكلّمك بالهاتف
لأقول لك :
خذ أول طائرة ليلية مسافرة إلى باريس
وأنقذني من وروطي ،
فخبز (الباغيت) بعدك .. لا يؤكل
وقهوة (الإكسبرسو) بعدك .. لا تشرب
وجريدة (لوموند) بعدك .. لا تقرأ ..
ويخرج إيفل .. فقد لياقته الجسدية ، وانحى
ظهراً ..
ونابليون بونابارت ، حزم حقائبه ، وغادر
(الانغليد)

يصدر
قريباً

مذكرات

الدكتور بشير المظلة

(رئيس وزراء سورية الأسبق)

من الوحدة إلى الانحلال

خيرية قاسمية

الرميل العربي الأول

هبة وأوراق بيده وعلم العقبة

عبد السلام العجيلي

جبل الدريكة

اسماعيل الأمين

العرب لم يفتحوا الأندلس

رواية ترويضية مغلقة

سلي زيان

قاموس المصطلحات

السياسة والاجتماعية

والاقتصادية

الروض الفاخر

في زهرة الفاخر

للشيخ أبي عبد الله محمد النفزاوي

تحقيق جمال جمعة



ولكنني خفتُ أن تسخرَ من أفكارِي
وتقتلَ الخطَّ في وجهي ..

١٤٠

كنتُ أريدُ...

أن أترحَ عليكِ

أن تدعوني إلى ذلك المطعم الصغيرِ

في شارعِ استودامْ

الذي صاغَ الأجيالَ الفرنسيَّةَ على شكلِ

سفوفيةٍ ..

ولكنني خفتُ أن تخذلني

وتتركني أناَّم بلا عشاء ..

١٥٠

إن أخطَر ما اكتشفتهُ في رحلتي

إن باريسَ هي من حزبك أنت ..

لا من حزبي أنا ..

فهي لا ترحبُ بي وحلي

ولا تستقبلني على المطارِ بالأزهار الجميلةِ

ولا تأتي لزيارتي في الفندقِ

ولا تدعوني عندما التجأ إليها بمفردي ..

وإنما تُجِبنَ معاً ..

١٦٠

أيها السيّد الذي يلعبُ بأقداري

كما يريدُ ..

ويُخططُ لأسفاري

كما يريدُ ..

لقد حملتُ معي إلى باريسَ

ملفاً كاملاً ..

لكلِّ انتهاكاتِك، ومخالفاتِك ..

وجرائمك العاطفية ..

ولكنَّ باريسَ مؤثَّمةٌ أوراقِي

وانحازتْ إليك ! □



لص بغداد

سهيد الكفراوي



صعدت السطة وجمعت قسرونها التي تحتوي عصاة الصمغ
مستجبتها فلتنمت. ولما احتاجت الشمس بأسر ربها تهرب إلى
جوفها الدم فجلت لها وأنا غير قادر على انتزاع عيني منها، أن المرأة
نوسة تنفر إلى الله وأن الطائر سوف يطير في الراح، والمهرة سوف
تنصن.

رعدت رأسي فربأت البت التي وضع الله في وجهها عيني شاة
تظلم ناحيتي، ترمي بصفيرتها على ظهرها، وتبدو أطول مني، تلبس
جلداً عظيماً وتنسم

أشرت إليها ناحية التنايل فانشمت

قلت لها.

- إنها تقاتل

فقاتل لي

- تقاتل؟، والتي إبت فاصي يا عد المولى

قلت لها

- لماذا أنت دائماً تصحكون؟

ردت علي وهي تشير ناحية الشمس

- جئ يا عد المولى وايقض على الشمس في الماء قبل ما تغيب

فقلت لها

- من يقدرو؟

فقاتل لي

- تجرد لأرى بطنك.

فتجردت من حديتي، وبدأ يذني للشمس التي تسكن منازل ربي

■ صلات كئي طعم الليل، وصعدت من
عزوة الشط إلى الضميمة في سحر على
البراني أمه دريا نعلبه مفلطحة سر
الطهور والنجرة والواني تسنؤ واحبتها
للشمس وقد كذبت الكتسابية صليها
وعدمس تمأ ذلك الأسد العتيق الذي كان

قيا مضي يقض على سيمه، وانقشر الياض ماكنج جعل الحمول
الذي جاء بالحمل يوم عاد جنبي من زيارة النبي، ولم يعد بالياً على
الوجهة إلا كليات ديا داخل هذا المكان صل على النبي المختاره

- صاحب قاتيل

وصعدت الطمي بالتراب حتى جدد، فكونته كالأغفة العجينة،
وصورت امرأة بشمين، ورجلاً يافق ثمان على ذراعه، وبقريتين
بقرتين، ورجلاً يندو في ساقية، وفارين على أكتافهما نير يسوقهما
طفل يده دحور يفرقع به، وطائراً يرسسين، وحشابين مفرودين،
ومهرة بحمة

دوت على شط المصرف أجمع عيدان الخطب والتوت، وكسرتا
على ركني

حشرت حصرة للشار وملأها بالفسح، واشعلتها، عمدت
وتنطحت، وألحيت وجهي فرجعت بطهري أناطها وقت.

- تار تحرق بلداً.

ألفيت في النار المرأة العارية، وكذلك الرجل، والغارين، والطائر
الغريب، والمهرة المحمة

لما احترقت قاتيل دمعتها من النار بمصاي



وضع يده على عينيه، وذوّر حاجبيه، وتأمل بآخر بعصر للنور
يطل من خلاله على الدنيا.

- هيه ..

- تقابل.

رد.

- أصنام. شغل كفرة.

وابتسم، وأبْثَّ فُكَّهُ بلا أَسْنان، وبجهايد وجهه كالقماش
للكروش، ولاحظت عينه كم ضائعا، وأصبحتا صغيرتين كحقي

حص

قال:

- أنت من عملها؟

- وعشت جني:

- طبعاً يا جدي

- والله يروك عليك يله. ناقصها الروح وتظن.

واستد بظهوره إلى جلع والصدرة الغليظ، وتأمل واضعاً كفه

تحت فكه وقال

- كان الطائر سيحط في المزرعة سوف تحل

- نعم يا جدي.

- حرقها بالنار؟

- ألقها في حفرة. حرقها بالنار. وجعلها صامع، وسوف
لونها بالألوان

صمت لحظة ثم قال لي وقد بدأ بهنجا لدم

- حاذر على القريين، والمهرة ذات الخناجر، وجل الحمول

الدار عازراهم

- هم من طين يا جدي

- كلنا من طين وضعف فينا ربك الروح.

- الروح؟

- والروح يا جدي

وسرت مع ذي كلمته، وظلت في عروقي حتى شات مع شعري، لما
رجع جلي كهيئة يسوع، تنهد بذهلي، حتى أنني وسيت كلمته هذه،
وحكاياته الأخرى لي، والتي جعلني بعد فوات كل هذا العصر أتأكد أنه لا
يوجد بين الناس كلهم من يشعني،

والذي يراه إلى الحبر فرشته له، وضعت تحت ملعته

عاد يتنسم، ويصن لعمري:

- من يامل في غير أوثانه. يعتدل الليل والهباء، والشمس منزلة
الجبهة، وظهور الشعر البنية

فلت.

- يدانا التحريف

- وشوحت يدي، وأعطيت ظهري.

- اليوم تجمع حبة البركة، وغلا صوامع الغلال، وفي دسري

تقبلي أول أيام النبي.

في الأعلى، وتسكن منزل النهر.

ضحكت البنت لما رأت عوري مكتوبة وقال لي

- استر عورتك بللًا

فلقزت للنهر بعزمي عطرطش الماء حتى بلى البت فكركرت
بالضحك، وسمعتها تادبي:

- هات الشمس.

ففتحت، ورايتها عند الصاع شريق، وبدأ في أني لن
أطرفها أبداً، وظلت تزوغ مني وأنا أبعثها حتى انتطع نفسي،
صعدت لأهلاً، وعندما نظرت تجاه البنت على الشط لكي أقول لها
والكسفت الشمس، لم أجد أبداً.

لما بردت قنابيل فلتها بحتو إلى صدري، وصبرت الفتنة
الخشب، وسرت إلى الدار على تراب السكة السلخ

الشجر وأجم، والأبواب موارية تحبس خلفها طلال القيمان

والسادر، وأواسط الدور وسوة يمشرن الحصر، وأكياس الخيش،
وينمن على أذرعهن

وكنت من صاري استرق النظر، وأقلب عيني نيا ستر الله، ونفاجني
الظلمة فأحزني، وبخني عوري، إلا أنني استل على أطراف أصابعي حيث
أجد الحريم المودعة وأرى رضاعتهم وقد أكلها البلى فاندلقت الأتداء منها
خارجة، فأصبح كالظلم الذي وأكبها يصاحي يصرخ في وجهي
واض على فاجر مشي في ريك. أنت لم تخرج من البيضة بعد، ويشكوي
لأمي التي كانت تترك لي أني بأخسة الحفنة.

رعمت القنابل على السور الحجر وواجهتها بالشمس الحرة قبل
أن تغرب، وجلست الزفراء شاعصاً إليها، وأدركت للحظة أنني
من طول تأملها سوف يأخذني المجلس.

سمعت نائحة عني أحد يعزق بجنيته الدار

ورأيت جدي عبد الفصار يخرج من الباب متوكئاً على عصاه.

يسند لحظة إلى الجدار حتى يلفظ نفسه، ثم يخطو ناحية النافذة.

سمعت يناديني:

- خذ بيدي يا بن الحرام.

هضت واقفاً محمود اليد. وتأملت لحظة كأنني أعرف أنه سوف
يودعا، وكأني أراه لأخر مرة. جلي. . الذي تَوَدَّ لي الفاتوس،
فاضدت به إلى دنة المعرة.

كان وجهه في أحمر أيامه بلون الرماد، وكانت خيته من كتان،
وبدا لي في وقتها وقد تقوس ظهره وانحنى قليلاً للإسلام كمن سبه
الزمن

- جِمْ يا بن الحرام

لاحظت ارتعاشة صوته فصعب عليّ، وحررت نفسي من القنابل
وأحدث بيده وأجلسته تحت ظل والصدرة التي ينم تحتها ومجذات
القنابلين، وتأملت عيب اللتين تغزلان إلى من أعوط مكان فيه.

سعل، ثم نهج، وظللت محسكاً بيده حتى جلس.

تركته مشيراً لي ثماني المستقرة في الشمس وقلت مفاعراً:

- يعنى يا جدي.





.. يوه. لن نخلف. خُرف يراحتك. أنا ماثي
وراح.
وانظم تنفسه.

خُرف لي أنه يروح حيث لا أعرف. وبسرغم نومه إلا أنني أشعر
كأنه يظل علي من مكان ما، وبخامسني. وكنت أخاف من كلامه
وأشكر لامي التي كانت ترد عليّ بكلمة بكاء يا «عبد الملوك»، وأنت
روح روحه.

رأيتُ العم علي الجعفراوي يقف عند سور الجنبية ويسألني عن
عبي أحد. وقبل أن أجيبه سمعت عبي يتناديه: «ادخل يا
جعفرائي». وتسلقت السور، ورأيت عبي يمشي عبر الأرض
المعروية، ويضع يده في سرواله ويضعها ناحية الرجل مرجحاً.

وتصافحا وجلسا تحت «السدة»، وأشعل الجعفراوي سيجارته،
وأخذت أأكل ويجه الأسمر للخبز، وشابه الرفيع المبروم، وصيته
الضاحكين أبداً.

سمعت عبي يسأله:

.. رجعت من المركز؟

.. بدي.

.. اتجبر حاطرك؟

.. أبداً. المدهوقة ينحسا سبيل. والسوق اللحم فيه يمتلأ حين
الشمس.

.. ولا يصحك. سوق الثلاثاء فيه العوض يبلل ركب.

وسكت عبي لحظة. ألهفنا رأيتني على ظهائره ويكلم عبي
الجعفراوي وسأله:

.. وأخبار السبا؟

واستلأ وجه الجعفراوي بالشر، ثم فرد رجليه على الآخر في مدة
الظلم وأجاب عبي عني ضاحكاً.

.. اسكت يا أحمد. أما فيه فيلم، أما جوس

.. بصحيح؟ عربي ولا فرنجي؟

.. الفرنسي، وتكلم عربي.

.. الله! هم الخراجات يتكلموا عربي؟

.. فهم يا أحمد. هم هم طريقة.

.. آه واسمه؟

.. ولص بغداده.

وهضت بالسبيل أجنحة يعض، ثم حومت واجعة ناحية للغراب.
ضرب قلبي جناح الطير الفارق فاقطرب، وهضت أن أهوي من
فوق السور إلى الأرض

.. السبا!

ها ما يتكلمان عبا.

وسوف يذهبان ككل جمعة من غربي.

يسرقان مني امتنق ويذهبان. أتملق بلبلها مستعلفاً: «خفوني»،
يفصرغ في عبي وما تزال بعد صغيره. أتملق وأبد بجوار السور
الحجر كالتيهم ولا أجد سوى حطن جدي ملائماً، جدي الذي لم

يعد يملك صوته القديم الأبر، والذي كنت أجتو عند قدميه فيأخذني
في حضنه، ويطلب علي ظهري، ويضع علي شعري ويقول: «بكرة
تكبر وتروح».

ويضع الجعفراوي قارداً طول، وقال لعبي: «قم التشطف، وغير
هملتك. سأنتظرك عند داري».

ويخرج من باب الجنبية، وسار متحسباً سريعاً من المصاير ينش
الأرض بجوار الحظيرة التي يجاورها في الخيزر. ولما رأي أتملق بالسور
ابتسم وقال: «عبداً عن شكك»، فقلت له: «نشفع لي عند عبي يا
عم علي»، فقال لي: «كل حصة الذي بيت فيه، نصح فيه يا
لعي محمد. قلنا أنت ما تزال صغيره». وأعطاني ظهره وسمعت يحدت
نفسه: «ويغ غفارت».

وسار مبتعداً.

جمعتُ. وأنا أعلي - من صفار الشمس غاليق النطير، ووضعتُها
في صدوتي الخشب مع كبراسي وكسي، وألجعت للبر فافضلت،
وغيرت ملائسي، وسرحت شمري، ويحنت ظهري في الحارة، وعلى

المقعر، وعند موضة الجامع

عرب أهباً اسرقاً من سرة برة وذهباً فلم ألبك، ولم أجم طوب
الجسر ككل جمعة وألتي به على واجهة الدار.

عزمت على الذهاب وحدي، فقلدت البلد حتى أوشكت على
الغيب، وأحد يدي إلى المركز ما بقي من نور للبار الغراب.

ويحنتُ لبيتي التي لم أدخلها من قبل.

في غير البلد. ملبقة بالغراب، وصدخنة، وفيها بيوت كبيرة،
ودككبي جرجاج حوارصة عليها ناس تبع، وسيارات ها وهناك،

وأطفال في مثل عربي يلعبون في منزهة

أضادت الشوارع مصابيح معلقة على عوايد، وتوڑت المحلات،
والقاضي كثيرة يجلس فوق مقاصدها رجال بلا عمل. رأيتُ سوة
بالوان، وبنات بشرائط مكشوفات الوجوه. قلت: «اتتبه. تخطو إلى
ما سوف يمشي في ذاكرتك».

لمسكت يدي رجل يسير وسأله عن سبنا وعصره فقلني بإشارة من
يده.

توجهت ناحية السبنا التي كانت تقع في شارع جاني.

ما إن وصلت أمام بابها حتى رأيتُ صورة كبيرة معلقة على
واجهتها. عرفتُ فيها بعد أن اسمها «الأفيس» وقرأت دهن ببغداد.
فيلم الخيال والسمرة.

بلعتُ رغي، وارتعشت، وتسلق قلبي، وشعرت بلهي بغرب
في المدي الصغرى لشاربي، ونبئت من الشارع ربح باردة دخلت في
بضي وأنا أأتملق ما لري.

صور ضميرة ملونة، محبوسة في قفينة من زجاج.

الساحر الملم، ذلك الذي عرفته فيها بعد باسم «جعفر»، وألقى
الأسمر الصغير، الماري البدن، والذي يعمل على رأسه كومة من
الشعر الغزير والتي اسمه «عبد»، والأمير الأعصر الذي يسحب
كله عبر شوارع «بغداد»، وأسبرتي اللوثة التي دخلت لغني فكانت
جرة الصبا، وفضين من زفير



استندت إلى الجدار وبكت.

تقدم علي عامل السبينا وسألني: وما لك؟، فقلت له: دعني بالداخل، وأنا وحيدة قاتل لي: ما اسمك؟، فقلت له: أحمد عبد الصبر.

«أمر غمراً، وبعد قليل عاد بصفي الذي اندعش لوجوتي، والذي رأيت ضوء المصباح يلمع في عينيه بلعنة خائفة، عاجلي بصفحة وصرخ في وجهي: من جاء بك؟».

الشد بكائي، فحن علي صبي وأخذني من يدي ودفع للرجل قرشاً ودخلنا من الممر المضاء، وحشرتي بينه وبين عم الجعفر الذي سمعته يهتف بصفتي.

نظرت

أمامي مساحة بيضاء عليها ستارة صفراء تحتها ضوء غابت لا يرى، مصابيح حل شكل بلحات متعديّة على جدران ملصق عليها صوراً. صورة وألصق وصورة والشوكه وصورة والمصري أفندي، وأخرى للفراس المثلث التي تغطي فرسه، وخلفه الشفراء حبيبة والذي اسمه زورور.

مقاعد من خشب يجلس عليها أولاد البندر متكوّني الشعر، وبنات بملاءات لث يسهلنها حتى عيونهن، وباعة يرحون بين الصوف: بيبي.. كوكا.. وسنوتشات صمينة كائني في النخ، ورأيت دهشي الأولى، وسمعت سؤالي الأول أطلق صوت كالدهق.

.. ما تشغل يا حواجة.

واندعمت في الأفق حاصفة من الصفر. ورأيت ربيلاً فخماً يجاز السور الذي يفصل الصالة عن الترسو وفطرت بنيتوالتة السور ويصيح:

.. يس يا بن أمك أنت وهو.

.. أمك اسمها حنفي

وضجت السبينا بالصحك، وضجكت مع الضاحكين. وهذا الرجل الضخم يصيح:

.. والله يا بن الفحبة لو أعرف مكانك لأفلقك ديك أمك

.. أمك تحس أنك في القفص وتقول له: يهني يا عرس

وعاد الضحك والصغير

وسجت يد الحواجة النور فأتتقأت السبينا، وحلّ الغلام كالكل، وخرج من تحتها بالجدار الخفي شعاع مثل شعاع الشمس استقر على المساحة البيضاء التي رأيت ستارته ترتفع بيده، وتحوّل إلى كتابة وتصاوير

ورأيت الملك على البحر وخلفه الأميرات، ورأيتته يفتح صبرة، وشاهدت حيوانات في شابة، ومنظراً لحرب، وفقراء في جماعة، وصوراً يقتصبون سيدة، وطائرة تطير وناساً تنزل منها.

وجاء وأص صعداه.

تلوت الشاشة بالغف لون ولون، وألق شمس وقمر، وضادتي روي. وقطعت النفس، وركبت مع القف الجني وطيرنا على الماء، ثم البساط الذي طار فوق المدن المعجبة. حتى إذا ما وصلنا إلى بغداد رأيت القباب الفضة، وألحاح الخيزر، والناس الذي يرتدون قاطنين الشاي، ويسرون عبر أسواق تتساق في ساحاتها جراد ترقع عبر الحصون، والأحمر طفت الملهمة، والوجه الحسن، وأنا في مدائن الملون كالمرق.

كأني ضعت، وانتهى أمر

انتهى المصيص، ولمرات على ألبان

كنت أنتني في شدة، وأنتص في الخيزر غير باردة، غير مدرك لما جرى لي

قال لي عيني مستلياً:

.. لو أعرف لم أجدك، والله ما أنا فاهم؟

وكنت وحيداً وحيدة مؤسفة، وأنا أصطر على أول الطريق، الخج على البعد ضوء مصباح يخفق فوق تله، في غلام، ولتمع على الماء، لكنه لا يبدد الظلام، فقط يبرح حيث تدب القدم.. تدب إلى هناك.. إلى أول المتاحة. □



صدر حديثاً:

أميركا والعرب

الصناعة الأميركية

في الوطن العربي في القرن العشرين

نظام شرابي

٨٠٠ صفحة • ١٦ جنياً استرالياً



زكي نجيب محمود: العقل المراوغ

غالي شكري



■ منذ البداية لم تعرف تركيبي السياسية، هكذا يقول زكي نجيب محمود الذي كان قد بلغ من عمره عشرة سنين عندما ولد في ١٩١٩ وهو يكرر شئني معه منذ عشرين عاماً، ولكنه يصيب في معناه سؤلاً هاماً فتعدو على النحو التالي: «أذكر سبباً في كل يوم»

ولكن هو يمكن لأي مواطن أن يكتشف من الانشغال بما يجري على أرض الوطن؟ والسؤال الثاني هو: هل يمكن لأحد من أن يتحمل المسؤولية السياسية؟ ولكن هذا الذي لم يتحمل السياسة شأنه في ذلك شأن العديد من المثقفين المصريين (الحكيم، نجيب محفوظ، لويس عوض) لا يقصد للمعنى الحزبي الذي ابتعد عنه هؤلاء، إن لم يتوقفوا عن التفكير السياسي وأحياناً الكتابة السياسية المباشرة. وإنما كان زكي نجيب محمود يقصد الانتماء عن السياسة شكلاً ومضموناً فكرياً وعملاً ولكن المقارنة الأولى أنه رغم ذلك بدأ حياته الثقافية ينقل كتاب سياسي إلى العربية هو كتاب «أثرت الحرية» للجانسون الروسي كرافتشوك الذي كان عملياً للمخابرات الأمريكية. وهو من الأعمال المبكرة للحرب الباردة بين المصوتين.

ولم يكن من «مهموم» للثقافة المصرية بين لوائح الأرمينية وأوائل الخمسينيات أن يشارك في هذه الحرب التي سرز فيها بعدد من الكتاب المصريين بحسب محمود المقاد بالشراف على سلطة والتأثير وسماحه في أعمال مؤسسة فرانكلين بالتقديم أو الترجمة المباشرة (وهو الذي نقل عن الإنجليزية تقرير غروثوف الشهير المقدم إلى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي وكشف فيه بعضاً من ممارسات ستالين). ومن المستبعد أن تكون العلاقة المبكرة بين الأستاذ المفضل وتلميذه زكي نجيب محمود هي التي وجهت الأخير لترجمة الجانسون الروسي. ولكن الفترة التي قضاها أستاذاً زائراً في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة بين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٤ ثم مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية بواشنطن بين عامي ١٩٥٤ و١٩٥٥ هي التي ألهمت أن يكتب حياً الفكر في العالم الجديد.

وهو أكثر الكتب جدية وسرياً بين الأجيال التي كانت تنشر في ذلك الحين، وقد اشتهر منها كتاب مصطفى أمين «أمريكا الصحوة» (١٩٤٣) ولم يشتهر منها إلا في حدود الطائفة البروتستانتية كتاب «الفساد في أمريكا» للنسب لبيب مشرفي (١٩٥٨). وكلها دكرات تسخر من بعض مصيبي الحياة الأمريكية في إطار الانهيار بجوهر هذه حياة، وهو «مهموم» به. وحتى يلاحظ على هذه المطبوعات أنها «مهمومة» في «مهمومين» متنافسين، أولهما كانت «مهمومة» ولحسن وتبعية أمريكا للثقافة في الحرب الثانية ضد النازية ترسم صورة زاهية للولايات المتحدة في خيال الشعوب الناضلة من أجل الاستقلال. والرحلة الثانية كانت فيها الولايات المتحدة تصطف على هذه الشعوب التي نالت استقلالها حديثاً من أجل «مهموم» القراء في المناطق التي تركها الاستعمار التقليدي وقامت شبكة من الأحزاب تطوق الاتحاد السوفياتي. وكانت مصر في ظل سلطة يوليو قد تعرفت في الخمسينيات على الولايات المتحدة مرتين: الأولى ضد بداية الثورة، التي ظهر خلالها السفير جيفرسون كاتري وهو يذوق ناروق إلى معاد الأباطيل، وقد انتهت بالصعق الأمريكي على فرنسا وبريطانيا وإسرائيل للاستعانة من مصر بعد عدوان ١٩٥٦. هذا هو «الرئيس الأمريكي» في مصر. وكان زكي نجيب محمود بين كولومبيا مستشاراً زائراً في جامعتها وبين واشنطن حيث أصبح مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية.

ولكن الرجل يدعو إلى أن نتردد ذلك يوماً من الاشتغال بالسياسة وهذا من حقه. ولكن العلاقة بين القلب والسلطة ليست موضوعاً سياسياً فقط، بل إن البعد السياسي في هذه العلاقة يختلف عنه في العلاقات الأخرى أكثر مباشرة كالعامل في الصحافة أو في المجلات والمراكز والمقررات ذات الابعاد التعليمية أو الاعلامية وقد بدأ زكي نجيب محمود حياته الثقافية بالاستعداد إلى لجنة التأليف والترجمة والنشر و«جنة» الثقافة، وهي مؤسسة مستقلة من الدولة والأحزاب معاً. وأقرب ما تكون إلى صيغة التوفيق بين الأصالة والتحديث للتراث وبين «العصر» انفتاحاً على الغرب



سلطنة يوليو

خضعت

الثقافي

السياسي

وخصت

توسيع

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

السياسة

الصحافة كانت وسيلة الخطاب الذي يتضمن القاري المصغر (د الجمهور) ومبرراته الملة (= مشروع يطلب الشرعية). ولحين السببين المنطقي لم يقتصر نشر المقالات وصعها في كتب على جيل دون آخر. بل إن زكي نجيب محمود قد أصبح علماً من الغفلة الغفلة، أياً كان أو فلسفة. وقد تدرج هذا المقال من غفلة الدائرة الضيقة من قراء المذريات الثقافية، إلى الدائرة الأوسع من قراء الجريدة اليومية.

وإذا كان مشروع الإسلام السياسي قد اكتسب شرعيته من الدين والاستراتيجية وقطاع من الشعب بالرغم من المصير المساري لرموزه الكبرى (حسن البنا، عبد القادر عوده، سيد قطب، شكري مصطفى، فلان الطاهر المرجعي كافي، والتأكد فإن سيد قطب لم يدوس الإسلام في الولايات المتحدة. ولكن زكي نجيب محمود الذي درس العلم التجريبي في بريطانيا وإيرلندا وإيطاليا بإطاره للرجعي في الولايات المتحدة قد اكتسب الشرعية لشروعه من الدولة ذاتها، وهي الأخرى من النظام السياسي. فالقوة التي احتاجت إلى معادلة النهضة في العهد الملكي قد احتاجت إلى المعادلة ذاتها في العهد النوري، لم احتاجت إليها مرة أخرى في عهد الانتفاخ. بالطبع، تغيرت بعض أركان والتشابه من عهد إلى آخر حسب الموضون الاجتماعي للنهضة أو للسلطة. ولكن العمل المرواغ في الوضعية المطلقة كال يستوعب دائماً هذه التغيرات. هكذا وبغرضه زكي نجيب محمود بالتفصيل مع سلطة يوليو حين يستغلها بحدود دالة وهي وعروبها عام ١٩٥٦ متغلباً من حالة العداوة من يتناول بعروبها مصر لصالحه التاريخ العربي، كيم يمكن لها أن تنتمي لغير داتها. ويجب على السؤال القديم بأن عروب مصر قديمة قدم وحدة الوجهين البحري والقبلي على أساساً، وهو كلام من الصيغة ادراج في سياق علمي، خاصة إذا جاء من استاذ تخصص في تحليل اللغة. ولكن والمبالغة في الإيجاز الصافي، بالمعروفة تنسب على المعلومات لهذا الإيمان.

وحين كان زكي نجيب محمود عام ١٩٥٤ يعبر أبواب جامعة كولومبيا إلى أبواب السفارة المصرية في واشنطن، كانت الجامعة في مصر تشهد المثلث الثاني في تاريخها. كانت قد تحولت عام ١٩٢٥ من جامعة عليوية وكليات متشابة ومدراس عليا إلى جامعة رسمية شاملة مستقلة ذات سيادة. وفي عام ١٩٥٤ كانت سلطة يوليو قد قررت تحويل الإبداع الجماعي للمثقف للسلط (التشمل)، صاحب المشروع، إلى ترويض من شأنه إضفاء الثقافي للسياسي، وإضفاء السياسي لسلطة الدولة؛ وذلك بالأصغر على تجميع المثقف الفني أو المثقف الداعية. ولا يتجلى من الغزى أن بعضاً من أكبر الأساتذة قد حولتهم والثروة إلى العمل في الصحافة، وأن البعض الآخر قد حولتهم إلى أجهزة الدولة المختلفة بما فيها والحكومة. ولكنها لم تسمح تخريب والمثقف. لذلك كانت المعزونات والمضغلات ترتب بـ المقتصرين، من كل اتجاه بين حين وآخر، طول الوقت. وقد توافقت هذه التصفية لمفهوم الجامعة، وبالتالي للمثقف، مع التصابات الأخرى للمناير: الأحزاب والصحة والبرلمان، حباً إلى جنب مع التجمع الفعلي للسلطات عبر المعزونات والمضغلات والتنظيم السياسي الراشد والصحافة والنظمه، ولكن الداعية كانت تصفية والجامعة وما يعنيه ذلك من مشروعات مستقلة للمثقفين في هذا الوقت كان مشروع الفلسفة الوضعية، لزكي نجيب

محمود يعطي بالرعاية والجامعة الكاملة والرعاية والثقافية التامة. ومن المؤكد أن فضلاً كبيراً يعود لجمال عبد الناصر في نشر الوعي القومي العربي بين أغلبية المصريين، كما يقول زكي نجيب محمود. ولكن كل كان زكي نجيب محمود من هذه والأغلبية التي تحتاج إلى عبد الناصر وفكره العربي؛ لقد كان من أقرب القريبين إلى أحمد حسن الزيات في الدراسة إلى أحمد أمين وفريد أبو حديد في الثقافة، ومن ثم فقد كانت «العروبة» أقرب إليه من جبل الورد. وإذا، فهو لم يستطع من سبيل عتيق ولم يتبته بعد بطول غفلة، ولكنه - بساطة - قد تكيف مع فكر السلطة الجديدة. ولم يكن وحده الذي تكيف، فتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض وحسين فوزي قد تكيفوا بدرجات متفاوتة مع الأمر الواقع. وكانت البصقفة المسكوت عنها: أن يصمت هذا الجيل من رؤساء المصرية الليبرالية مقابل «السلطة الثقافية» وليست سلطة المظفرين. أبنا السلطة المتعدية لتفاحة «السلطة». لذلك عندما يقول توفيق الحكيم إن وعيه كان مقفولاً طيلة الحكم الناصري، علينا أن نصدقه لأنه القصد بالوعي المقفود هو الوعي - العربي البراني - المكتوث. وإذا فامر أحدهم، كلويس عوض، بالأفراج عن هذا الوعي المكتوث بتدق الوحدة المصرية - السورية أو عياب الديمقراطية، فإنه يصح مؤهلاً لصياغة المقتل، بعد الطرد من الجامعة بخمس سنوات.

أما زكي نجيب محمود البعيد كلياً عن السياسة حسب تعبيره، فإنه يجد نفسه فجأة عام ١٩٥٦ قوماً عربياً. وهي بالطبع عروبته الانتصار على العدوان الثلاثي وتحويل عبد الناصر إلى بطل قومي. ولكن العروبته عروبته، وليست موقفاً سياسياً. والرجل ضد الأيديولوجيا باعتبارها انتفاضاً من عملية العلم. لذلك فهي لا تسمى في أنها أو استمرافاً، ولكنها تستدعي تفاعلات هاشمية لا تعبر عن الوجهة الرئيسية للمشروع. ليس من متطوره، ولكن الأحداث السياسية الكبرى (= ذات الخصائص الانتفاضية الإيجابية) تنعكس على زكي نجيب محمود بالتكيف. في المرحلة السابقة على «الثورة» كان المشروع في ثقافته الأولى، أي في مرحلة البزاعة. ولعل مقاله «أسطورة الميتافيزيقا (المنثور) في وفور ولبابه بعبدلته» يصلح عنواناً لهذا التركيز على العلم التجريبي والمدرك الحسي، فيقول: «أناصر المذهب الوضعي المنطقي لأنني مؤمن بالعلم (ص ٢٠٧)» فقد أخذت به أحد الوثائق بصدق دعواده (ص ٢٠٧)، ... فللميتافيزيقا إنذ هي مجموعة أحوال فاضحة فاضحة لبعضها لاشياء لا تقع تحت حاسة من الحواس الخمس (ص ٢٠٠) ... كل قول يحاول هذه المحاولة إنما يكون قولاً فارغاً ليس بذبي مدلول ولا معنى (ص ٢١١). ومن ثم لا يكون الفكر فكراً ولا في صورة لفظية محسوسة مرتبة أو مسنودة (ص ٢٢١). ذلك وأنا أعيش في عصر الجماعه الفكري هو أن يقوم الرأي على التجربة بشهادة الحواس، وأن يكون صدق الرأي مرهوناً بإمكان تطبيقه تطبيقاً علمياً. وكان من الطبيعي أن ينتهي هذا المنهج إلى النتيجة التالية: «إننا لو سلطنا: مجازاً تميز الغرب وحضارته، لا نعلمو الصواب إذا أجبنا بأنه يتميز سائلمن التجريبي، فإذا قمنا لنأتي بوجوب الأذهن من الحضارة الغربية أهداً لا نحظر فيه ولا نحفظ، كننا بذلك أن نقول بوجوب الاتجاه بحياتنا وجهة علمية لكي نساير العصر في نشاطه الفكري (ص ٢٣٥). وفي مقال «المدرك الحسي» يحسم هذه الوجهة العلمية بقوله إن «الشيء هو مجموعة معطيات الحسية، هو مجموعة آثاره على

الحس، لا فرق في ذلك بين صفات ثانوية وأخرى أولية، ولا فرق بين عرضي وجوهري، فاجمع معطيات الحس صرية واحدة تكل لك طبيعة الشيء الذي يدركه ولا حيلة في ذلك، معطياتنا الحسية هي الأول والأخر والظاهر والباطن» (ص ٢٤٩). ومن ناحية أخرى وقبل ما شئت من التفات، على أن تكون مستعداً لبيان مدلولات اتساقك هذه التي تقولها، أما إن قلت لقطعاً ثم عجزت عن بيان مدلولها، كانت لفظة ضارعة لا بد من حلها غير آسفين» (ص ٢٤٨). وقد رد محمود أسير في مجلة علم النفس (فبراير ١٩٥٠) على هذا الفهم بقوله إن «الحذف الحقيقي للملم هو عوالة تكشف العلاقات الكسائية وراء المسدوك الحسي المباشر، فحفظ الظواهر الحسية عالم كامل» (معارك فكرية - ط ٢ - دار الهلال ١٩٧٠ ص ٤٣). وقد تتبع أحمد جهود الوضعية المنطقية عند زكي نجيب محمود متتية نائية للأريصينات إلى اليوم. إلى جيل أحدث يتني عطف أحمد الذي خصص كتاباً كاملاً لقد الملتح الوضعي في فكر زكي نجيب محمود. هناك التعليقان الأساسيان قامت بهما للتركسية الصرية. وهناك تعليقات فرعية أخرى تنمي إلى المدرسة ذاتها.

ومعنى ذلك أن الفطيط الأخرى للمشروع الوضعي كان السار. لم يكن زكي نجيب محمود في المرحلة السابقة على «الثورة مباشرة قد أوضح أو يلور معادلاته التوفيقية «الثرات والمصر». وكان السبب الأول الذي يسيطر مرافقا له، هو ضعف الجانب التراثي في تكوينه الثقافي. أما السبب الثاني فهو أن التركيز على العلم التجريبي دون غطاء ايدولوجي مباشر، كان يستجيب لمواجهة التدخل الصناعي والأدائي في هياكل الدولة والجمع الذي يستند للاستقلال وهو انحراف بدعوة سلامة موسى الذي كان يبريط القضية ببعيها الاجتماعي. وهذه هي الدلالة المحورية التي يغلب على عتق الله العربي في «الايديولوجية العربية المعاصرة». كانت الدعوة العلمية عند سلامة موسى قد ارتبطت أصلاً بالتأثير الاجتماعي، كما كانت دعوة المعاصرة قد ارتبطت بالاستقلال الوطني. ولكن الدعوة الأولى لتلقين الوضعية المنطقية لتشرها في قالب التحديث الصناعي للبهمة البرحوارية. والدعوة الثانية لتلقينها ومصر الفتاة لتتحرف بها عبر حمية المصري للمصري إلى مشروع القرش وشعار «مصر فوق الجميع». وبالطبع لم يكن سلامة موسى وصعباً منطقياً ولا من أنصار مصر الفتاة، بل كان اشتراكياً ديمقراطياً على وجه التحريم وليس عند المدرعات الحسية وتحليل الألفاظ. بل كان يمتنع القانون العلمي والمباح العلمي، أي القانون الذي يكتشف حركة الظواهر، والنتيج الذي يستشدد بهذا القانون في تغيير الأوامر والواقع و «الإنهاء نحو والمستقبل». لذلك، وبالرغم من زكي نجيب محمود لسلامة موسى، يشتركه فني وضوان لأسباب أخرى. فلان تطبيقات الفكر العلمي عند سلامة موسى قد تناولت الأدب والطبقات الاجتماعية والسياسة والفعل البشري والشخصية وعلاقة الرجل بالمرأة والثقافة. وانتنت تطبيقاته إلى تعميمات مغايرة كلياً لفكر زكي نجيب محمود الوضعي. وكان من الطبيعي أن تحدث تضامعات ومذاعلات في عوالات محددة مثل حرية المرأة والحضارة الصناعية وسرية التعبير. ولكنها التضامعات التي تشترك فيها البرجوازية مع غيرها من شرائح اجتماعية بما فيها الفئات الشعبية حول مصالح «النهضة» والتحديث لاجل الوطن المستقل أو الموشتل على الاستقلال. بالإضافة إلى أن

علمية سلامة موسى ذاتها كانت على قدر كبير من البدائية لارتباط تكوينه الثقافي واتباعه الاجتماعي بمحلة بدائية كذلك في تشكل وعي الفئات الشعبية التي «ينحاز» لها. وبمحة فصدت من لشاشة زكي سلامة سلامة موسى وعلمية زكي نجيب محمود أو أصل إلى التناقض وليس إلى المطابقة. وهذا التناقض هو الذي أخذ صيغته الأكثر تطوراً في النقد الذي إلى حد التناقض في كتابات محمود العالم وعاطف أحمد. هذا التناقض في واقع الأمر كان بين مشروعين - العلم التجريبي أو الوضعية المنطقية من ناحية، «الاشتراكية العلمية» من ناحية أخرى. وبينما كان سلامة موسى متفقاً هامشياً (لارتباط علميه بالماركسية الاجتماعية الجذرية) فإن زكي نجيب محمود بدأ حياته واستمر على علاقة ما بالسلطة (الثقافية على الأقل: الخامسة، مجلة الفكر المعاصر، المجلس الأعلى للآداب والفنون قلجلس الأعلى للثقافة - التث).

لم يكن مشروع الإسلام السياسي على وفاق مع المشروع الوضعي الذي يركز على «العرب» في مرحلته الأولى. ولم يكن مشروع عبد الرحمن بدوي «مشروعه» للتقدم على وجهه (أق) بقادر أن يكسب جسراً من الحزب الوطني الجديد إلى السلطة، إذ إن نزعات بدوي للتفاسد الألمان من أمثال شوينهور، وشغلر وبنشه وكتابه العديدة على المثالية الألمانية ثم دراساته للزمان الوجودي انطلاقاً من هايدجر قد ربطت بينه وبين التصورات والافتراضات الشائعة حول الساترية. لذلك كان «البيان» بتتبعاته المختلفة هو المشروع الجديد المقابل لشرع زكي نجيب محمود. ومن هنا كان السجال المستمر بين المشروعين.

ولكن التفكير الوضعي الذي ركز قبل «الثورة» على العلم سحرى لم يحرك تشدداً لتخصيص «تأخراً وثقياً وأليات فكرية». كان يمتد إلى الأيديولوجيا عن العلم مساهماً، استغناء للقرى الاجتماعية المختلفة حول البرجوازية. ولكن سلطة يوليو ١٩٥٢ لا تقلل بمزاولة العقل الوضعي، فمحتاجنا إلى الأيديولوجيا ترفض الإضمار. لذلك كان لا بد من مذكورة تفسيرية في عشرات المقالات يمتد فيها زكي نجيب محمود العروية الأيديولوجية القابلة باستمرار للايضاح بأنها عروية ثقافية. ولا بأس بمعتقد من التأكيد على أن الناصرة أشعرت الناس «بالكرامة». ولم يكن الرجل في أي وقت ناصرياً أو متعاطفاً كثيره من المستقلين مع الوفد أو الأعيان أو السعديين أو الاحرار الدستوريين. كان حريصاً على الانضمام بين عوالات البسطة إلى العلمية، وحياجه البسط بين الأيديولوجيا والسياسات والأحزاب. هذه التبسيطية هي التي هتفت بسقوط الحيازيقا وحياء الفكر في العالم الجديد (الأمريكا) والشرق (الثقالي) من الغرب.

ليست عناوين الكتب تخص مصداقية، فالغاية الفكرية في العالم الجديد يقابلها التويت الفكرية في العالم الجديد الذي هو عناصره والشرق من الغرب يقابله الغروب من الشرق. يقول في وصفه العبيط (ط ١٩٨٢) ما يلي: «إن الإنسان حي يتبادر ما هو مبدع خلاق، والأمة تسري فيها الحياة بمقدار ما هي قادرة على الخلق والإبداع، ثم تعود تفرغم أتنا لا نكاد نشق ثقياً واحداً جديداً من الأدب أو العلم أو الفلسفة أو الفن» (ص ١٧٧) ذلك وأنا لا سلق ولا نبتكر لأن لنا أخلاق العبيد (ص ١٧٨). بل أنه يدعبل إلى ما هو أبعد، فوصل هذا الفنى على النحو التالي: «تأنا عيال على العالم للتجسس... إننا لا نكاد نخلق جديداً من أول الزمان إلى يومنا هذا»

الشرق
من الغرب
يقابله
الغروب
من الشرق

بمع اشتراك كبير، هي التنمية الاقتصادية في الأطوار الوضعية الملتبس البيولوجياً بالمعروية من جانب والإسلام من جانب آخر.

وكان الخلف السباري قد خرج من السجن حديثاً حين أصحرت جنة الشعر بجليل الأهل للمفرد والأدب بياناً كنهه زكي نجيب محمود جاء فيه «إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى الشعر الجديد تفككي للدلالة على أن أصحابه وأقربون تحت تأثيرات إنفا حلتلتها وجدناها متافية لأروح الطاقة الإسلامية العربية التي هي الروح المعيزة لتخصبتنا الفنية على مدى العصور مما يجعل كتابناهم مرفوعة حتى ولم أخرجناهم من دنيا الشعر لتدخلها في عالم التثر القوي، وذلك لأنها تنبع في كتابنا المعنوي عنصرًا غريباً يدمجه ولا يعمل على بطلانه وبطلانه. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير لعناصر يستعملونها من بيانات أخرى غير العقيدة الإسلامية بل وعمّا تأله هذه العقيدة فكثرة الخطيئة، وفكرة الصلب وفكرة الخلاص، ذلك فضلاً عما يستحيونه لأنفسهم بالنسبة لكلمة الإله كما هي لا تزال عندهم كلمة بمعناه الوثني» (من مجلة الثقافة - ١٧ نوفمبر ١٩٦٤).

وقد تراقق هذا البيان مع اهتمام رئيس لجنة الشعر - العقاد - لولاء الشراء بالقرينة (التيوية) ونحوه لشر صلاح عبد الصبور إلى لجنة الشعر لاختصاصه - حسب تأشيرته الشهيرة - وفي هذا الوقت نفسه كان عزيز أباظة وباشاء يخطب في عيد العلم أمام مجال عيد الناصر بإشاده بالتدخل لإفادته «الفن» من شعراء العامة وكتاب الفضة والمرح من يستخدمونها. وقد اختار زكي نجيب محمود مكانه في طليعة هذا الجناح المحافظ بين أجنحة السلطة التقاليدية في الستيات (هلبنا أن نلاحظ التناقض بين اللاتفات الثورية في الاقتصاد والسياسة وبين الإجهادات غير المبررة على الغربية في الثقافة). لم يكن في الأمر أي تناقض عند الخلف الوضعي بل في مجتل من الآن فصاعداً مكانه في دائرة صنع القرار، يتألف الخلف السباري والسلي التريكيدي مصرعه طيلة استنات السلف على الميزة، شهدي عتبة الشافعي يقتلونه على براءة أي زغل عام ١٩٦٠ وسيد قلب يشقونه عام ١٩٦٦. يكتب اغتيال شهدي دلالة معزة لأنه السباري الذي يؤيد سلطة بولسوى النفس الأخير، ولكن التصفية الجسدية مع ذلك تكتمل بالتصفية السياسية عام ١٩٦٥ حين يتخذ التنظيم الكبريات في الحركة الشيوعية، من غير ومن يعارض، القرار التاريخي، بانتهاء التمر المستقل والدوران في ميز السلطة - بالنسبة للإسلام السياسي - (السلفية الرواديكالية) كنز الموقف معاكساً جديراً، فقد تمكن سيد قلب من إنجاز أول برنامج عمل حقيقي في وعامل على الطريق، وعقته كان الترنامع قد مضى في هذا الطريق الذي كان «حادث المص» من معطاة الرئيسية نحو الترنامع بدلاً للسلطة القائمة. هكذا أصبح الصراع في إحدى المحطات بين الشرع الوضعي، للشروع الإسلامي، أساساً، إذ فقد السبار موقفه كطرف أصيل في هذا الصراع، وارتبط مصيره - وبالمشاركة - بمصير السلطة التي أجهزت عليه باسم «الثورة» والاشتراكية العلمية. وتحالف قوى الشعب العاملة، ولا يخفى أن يكون هناك أضرار محتملة راية السبار المتفانية لآل الإسلام السياسي كان قد ونجح في تثبيت تنظيماته المستقلة وتوسيع فاعلته. لذلك دار الصراع السري والعلني، الثقافي والسياسي، بين مشروعين رئيسيين، أحدهما لا يملك حزياً ولكنه متفك السلطة، والأخر لا يملك سلطة الدولة ولكنه يستطيع اختراقها عبر التجليات الأخرى

للسلطة الدينية الشعبية

وكان زكي نجيب محمود صاحب أهم وأكثا صياغة توفيقية للمشروع الوضعي، لأنه أثبت قدرة هائلة على التكيف مع المتغيرات وبرهن على أن العقل الوضعي يستطيع الأيام بأنه قد تنطوره من الاتساق المطلق أمام العلم القوي القريب للدرجة الاعتراف بالمعوية والطغيان في تكوينات منذ نشأتها على الأرض إلى التبايع بالمعوية والتبذير بالإسلام. إنه الأجل، فالإطلاق والتعميم والتحصير، يتناقض فضلاً مع التجريب الحسي المباشر والتحليل المنطقي للأوصاف الخارجية، ولكنه يتسجم وكيالت العقل الراوع. فالدرجات الحسية تتفاوت من لحظة إلى أخرى ومن انسان إلى آخر ومن حاسة إلى غيرها. هذا التفاوت هو لطان السباري الجديد الذي يبرر الآلة واستهلاكها دون فكرها وانتاجها. إنها خطوة بعد اليراجعية، أكثر مثالية، فالعصر هو «العلوم الطبيعية والأصالة» ومراف الحياة الأخرى التي هي غاية مشوقة لالة كل نشاط تنط به في هذه الحياة الدنيا (ص ٥٨) من ثقافتنا في مواجهة العصر ط ساعة (١٩٨٩). هذه هي «الحداثة» عند الخلف الوضعي الذي ينهائى والسلطة التي تواجه مشروعاً سلفياً راديكالياً من جهة واحتياجاً إلى التقنية الغربية من جهة أخرى. إنها «هناج» إلى درجة من درجات الدين، وإلى درجة من درجات العلمية من أجل: تنمية فعدية قائمة على إحدى درجات التصنيع. والعقل الوضعي الراوع هو الذي يستطيع أن يجمع بين الشرة الدينية والشرة العلمية في نظام من القيم يبرر استهلاك الآلة الغربية، وفي أقصى الحالات إعادة إنتاجها بشروطها المعركة والاقتصادية والسياسية. توير الاستهلاك يفرغ من قيمه الفكرية فلا يلبس من التوفيق في الحقائق سواء أكان توفيقاً سياسياً أو زكياً نجيب يهاجم الصهيونية في وثقائته مرتين: ص ٢٧٩ وص ٢٩٦ ثم يبيد معادله الصلح مع إسرائيل ويدهم للتعبير بينا وبين القرب) أم كان توفيقاً بين الخلف والسلطة (السياسة الدينية، الرأي العام) وذلك وبالمشاركة مع هويته التاريخية من جهة والمحرص في الوقت نفسه على أن يعاصر ديباه (عن هجوم المتخصصين ط ثانية ١٩٨٩ ص ١٣). وس ثم فقد افترض أصلاً هذا التناقض بين الهوية ومعاصرة الدنيا والتي تنبع من حوله بمخاير للمعاصر وعجلات التصنيع. هل من سب لهذا التناقض إلا أن الوضعية أو الوطنية المعاصرة تتناقض بظبيتها مع العلم؟ هذه هي الأشرطة التي تتكرر في صيغة مختلفة عند عرب إذن وبما قد ورثناه عن الأسلاف من عوامل لهمها العلمية والثقفة ومواصفات المرف والتقاليد (ص ١٠٥). ونحن معاصرون بتمتداز ما نستطيع من وصايرته - هكذا حرفياً - لحضارة عصرنا، أي الغرب. نحن لا نملك إذن سوى الدين والعلم، والدين «وصايرته» أما المشاركة في ماء العصر وحضارته فمن الحزمات لأننا لا نملك مؤهلات هذه المشاركة. إننا قلنا المكتوب يصبح المكتوب: لنا المتبايرقا ولم الواقع. وبما أن للعراق في علنا لا تدور حول خريطة الأحرى، فإنه لا يعود لعلنا سوى سياره والأخرى (هل تصلح الخلف مرادفاً). وهو يراف بين العصر والغرب وبين الحضارة والغرب حتى لا يكون هناك أي التباس (ص ١٠٦). وهو يتخذ من الإلمام محمد عبده شاعداً لا إطاراً مرجحاً بين بقراءه على النحو التالي: وقوامه رد الاعتناء عن المعلومات الأساسية في ترانها، ثم الألفة من مصادر القوة العلمية في عصرنا، حتى لا نستطيع لسحر الماضي

العقل الوضعي
الراوع
جميع بين
المتخصصين
والعصر
العلمية

وحده (ص ١١٥). ولا بد من أن نتوقف عند الألفاظ الجديدة ودلالاتها: والاعتداء الذي عرفناه كان على الأرض والبشر، على والوطن. وكان الدور التاريخي لحمد عبد الله اجتهد في تأويل النص بما لا يتناقض مع الحضارة الوافدة. أما والاعتداء الفكري، ففعل المقصود به هو الحوار الذي يفصل بين العلم والقيمة الدينية. ترقيم والمؤلف، هو رفض مسبق للحوار. لماذا يكون وسحر الماضي، إذن؟ فالدين مطلق وليس ماضياً، هو اعتقاد وليس تاريخاً. أما إذا كان الماضي، فكل تاريخ أو أي تاريخ هو بشري بالضرورة، ومن ثم يقبل الحوار والتفاعل دون أن يكون ذلك وعداً على مقومات أساسية في التراث. ولكن الخلف الوضحي يستحق الأحداث بهذا المصطلح، فهو يحفظ برصيد لفظي يرد والاعتداء المتروك من الإسلام السياسي على المشروع الوضحي أنه ليس اعتداء الغرب، بل الهجوم الوفاقي على السلفية الراديكالية. هذا العقل الماروي هو الذي يحفظ في البنية الموازية للذاكرة بالرفع الجراح في منتصف المسافة بين الدين والعلم وبين الوطنية والقومية وبين المحلية والانسانية. وهو موقع كمي قوي ترزحه إلى هذه الدرجة أو تلك المروعة المظلمة للمنطق الوضحي حسب الأفعال المؤثرة لسلطة الدولة الحديثة الاستقلال. وهي الدولة التي انتصت هزمتها حواراً حول الأسباب والتنازع. كانت الوسيلة الوضعية الإصلاحية في مقدمة الأسباب، وكان الأزدحام المتعاظم للسلفية الراديكالية في مقدمة النتائج. ولكن التصور العلمي - الفني البشري يقابله المصطلح والدولة المصرية، هو الذي فاز في السياق الكلامي. ولكن الكلام الذي دهمته السلطة الجديدة يتكرس شعار العلم والأيام. واستطاعت حرباً أكتوبر ١٩٧٣ أن تفتح السلطة شريبتها من خلال الإنجازات الأولى للإصلاحية والكتورية وهناك الجند: داه أكبر. ثم استطاع النطق أن يفكر العرب من الثورة العسكرية إلى والوطنية. وأقبلت الثورة العلمية من بلاد الطاقة الروسية - أرض الفصحى. لتفني أية احتمالات للثورة الاجتماعية، وفتح الاحتلالات ل أرض الخدمات الأخرى في فلسطين المحتلة. لذلك جاء كتاب وتجديد الفكر العربي (ط ١) لوكي نجيب عمود ياداً متكامل للثقافة الوضعية يواجه به للتغيرات الداخلية من الميزة إلى الحرب، ومن الحياق الوطني إلى بيان ٣٠ مارس في مصر، ومقومات والدولة المصرية في عصر النفط والصلح مع إسرائيل. كانت هناك المدينة الفاضلة في الحلم السلفي تكسب أرضاً جديدة كل يوم وكانت هناك السلطة العربية عمومًا، والمصرية خصوصاً، تبحث عن حلم آخر يكبح جراح السلفية، ويكتفئ أية انتفاضة للحلم اليساري. وجاء وتجديد الفكر العربي وفيه للعهد يعق الطموح لدولة العلم والأيام، سواء أكانت دولة النطق بالأيام أم دولة النطق بالسلب. لذلك كان زكي نجيب محمود كاتب السلطة العربية الأولى طيلة المقتدين الآخرين على وجهه الغريب. وبدلاً من الجوائز البرية الكبرى من الدول أو من جامعة الدول، وإنهاء يواصل الإعلام المرئية والمسموعة مروراً بالشر في أكبر الصحف ودور النشر ترسخ مفكر الوضعية المنطقية حكماً للنطق (العلم) والصلح (الأيام).

يمارسنا المثقف الذي أصّر دائماً على أن لا علاقة له بالسياسة بأن أسوأ ما في التراث العربي أن التفكير مقصور على السلطات

سنة ١٩٧٣
تقديم سماء العربية
كان يديولوجياً جديداً
١٩٧٣
١٩٧٣

(ص ٢٧)، وأن السلفية الثانية هي التكرار والتقليد (ص ٢٠٠) وأن السلفية الثالثة هي انتداب الأيمان بقدرات الإنسان واستغلاله العقلي. هذه الد بشارة الليبرالية الجديدة. ثم يصرّح أن الشكليات المطروحة علينا لم يعرفها أسلافنا، ويجب أن نبعث لها عن حلول لن نجدها في التراث. ويصيح الرجل إلى ما يمكن تسميته بالقرار التظليل. إما أن نعيش عصرنا بفكره ومشكلاته وإما أن نعرض ونؤدب دونه الأبواب لتعيش تراثنا... نحن في ذلك أحرار، لكننا لا نملك أن نوحده بين الفكرين (ص ١٩٨). هذا القرار بحسم الكاتب موقعه في مواجهة السلفية الراديكالية. إنه وينازله - ولا أقول يساجل - المشروع السلفي نزواً يتقوى منذ البدء بسلامين هب: العلم والحريّة. الخلف يمهّد الطريق إذن أمام والدولة المصرية، دولة التقنيات الليبرالية. إنه الصي الفصير للأيديولوجيات الراديكالية والإسلام السياسي أساساً والمزكية احتياطاً. ولكن الشعار كان عالياً، وسيزداد في السرات الأخيرة من التباهيات ملهية حتى يقال إننا عشنا نهاية عصر الأيديولوجيات، أو نهاية التاريخ باستصار الليبرالية على السهولة.

لا توجد إذن بين الفكرين، بين الحضارتين، بين الشرق والغرب. ملّا يعني الأمر أن أننا نتجاوز التوفيق - وليس التوحيد - مرة أخرى؟ كان التوفيق قد سقط في هزيمة ١٩٦٧ التي لم تكن قط جرة هزيمة عسكرية أو سياسية، وإنما كانت هزيمة والتهبة، بالذات في أوج مراحل صعودها. كانت الناصرية قد امتصت التنشئة بأخرى ولم تعد الإسلام والغرب، بل القومية العربية والعالم. شيدت المدخل ووضعت اللافتة، ولم تنجز للمنى والعلم، أي للصين الاجتماعي والديمقراطي الذي يستطيع أن يُصل الفكرين مكاناً للتوفيق. لذلك كان سهلاً أن يسقط الفصل الجديد على نصي القديم. بالرغم من حرب أكتوبر فقد غزت الصهيونية لبنان وحاصرت بيروت عام ١٩٨٢. عهد وصف واكتملت الثورة السقوط. ضاعت الهممة وثباتها التوفيقية للأبد. ولم تكن الطاقة المصرية للثقافة الوضعية تنده عام ١٩٧٠ في النهاية الرسمية للناصرية بعد هائيتها الموضوعة عام ١٩٦٧ بالسباق الذي جرت فيه التطورات حتى اكتملت الدائرة وأضحت فجوة مظلمة تفصلنا عن النهضة التي كانت ومن المستقبل المجهول أن أن ولكن بيان المثقف الوضعي - وتجديد الفكر العربي - كان جزءاً من الدائرة المغمدة ولا يزال. ولكنه الآن خارج السباق في ظل التحولات السلفية الراديكالية والتمثل البيوني في الدولة العربية والمنعرج العربي على السواء.

ليس من توحيد بين الفكرين، فهل من توفيق يكذب الدعوى الثالثة إن أضف وأسرأ ما في التراث هو التكرار والتقليد؟ أم أنه لا بد من الأقرار بالانفصال اللبناني بين الفكرين، في هذه الحالة بالفضل ترجيح السلفية الراديكالية آخر المعارك؟ مشرعها قام دائماً على أساس القطعية التامة مع الآخر. وهو متوقع ينجي الكيوت. ولكن المشروع يقدم نفسه على أساس الظاهر والمعلن: ليس من لقاء مع الآخر. أية محاولة لإثبات أن النطق والمثل والعربي - الإسلامي - يتصل أوتن الاتصال بالآخر، وأن هذا الآخر ليس طرفاً فقط وإنما طرفاً مهيباً على العلاقة ومسارها، أن يقدر هذه المحاولة النجاح في العمل الثنائي - السياسي الأيمن من السطح الأيديولوجي. حتى عندما تصل هذه الهيمية في العلاقة درجة توجيه المسار وسمته

الطبيعية - وهي الصلح مع الصهيونية - فإن المكتف الوضوعي يبادر إلى الاعتراضه بالعقد القديم و«التطبيع» معه. ولا تردّد الحواثر العربية من أن تهاول عليه تعميلاً للفتنة، وكأن الرجل قام بالاعتراف نهاية من الآخرين.

على أية حال فاليان المحتمي للمكتف الوضوعي ليس وضعياً تماماً، ولكنه مروج من الوضعية المنطقية والبراجماتية والمادية الميكانيكية، فقد جمع كل ما يؤكد ثلاث نقاط: أولاً مركزية العرب الثابتة، ويقول «إننا لولا علم الغرب وعلماءه، لتعرضت حياتنا على حقيقتنا، فإذا هي لا تختلف كثيراً عن حياة الإنسان البدائي في مراحلها الأولى» (ص ٦٦). وليس من حل لشكالات حياتنا الراعنة إلا في التسامح الأوروبي الحديث (ص ٧٨). علينا أن نترجمه شطر أوروبا وأمريكا ونستقي من متابعهم ما تطوعوا بالعلماء، وما استخلصنا من القول وقيل ما قلناه» (ص ٨٢). الغرب مركز الكون، هذه فرضية أولى من ثوابت المكتف الوضوعي. والفرضية الثانية هي أننا في مرحلة تحول تستدعي ألا تكون لدينا قواعد ثابتة للقياس. لنفتح الطريق أمام المبادأة فيترك لكل موقف ما يلائمه من قيم ونظم (ص ٢٢٦) بالمعنى التجريبي البحث في الفلسفة العرفانية (البراجماتية) وفي ضوء هذا المفهوم يغير الكاتب موقفه (الديني) من الشعر الحديث، وفي الوقت نفسه يغير موقفه من التراث إذ «كان للعقل أعظم القيمة عند أسلافنا» (ص ٣٢٩). والفرضية الثالثة هي الدعوة إلى قيام وفلسفة عربية تجمع بين «قطب الرشد عند فلاسفة الغرب وهو أحكام العقل، وقطب الرشد عند المفكر العربي وهو قيم السلوك، والحجر كل الحجر أن نضم هذه إلى تلك» (ص ٣٢٨) مرة أخرى يصوغ العقل المزاوي للمكتف الوضوعي إلى عبارة والتوفيق الوضوعي. لذلك يكتبني بتدقيق الماركسية دون أية فلسفات. وهو السيد الطاهر فطر كمان، يبين الكتاب بأكمله نقد غلي للحضارة المعاصرة، الإسلام السياسي.

في الخمسينات ولكن العقل المزاوي الذي عبر طابعه عنوان كتابه ليذكر وعرضاته المتشابهة فيصبح في السبعينات «موقف من ليتالوفيتش» إلى أن يكن يرتد عن أصوله المهيبة، وإنما من شجاعة الاندفاع الأولى. تغير الرشد ولم يتغير المسح بل العنوان ولكن هذه المزاوية هي التي قامت صاحبها من أفكار ثورة ١٩١٩ عن الوطنية المصرية والليبرالية إلى «العروبة» عام ١٩٥٦، ومن العروبة إلى الصلح مع إسرائيل. إن الوطنية المصرية والليبرالية التي قد تكتسبها المسامحة التاريخية مع سلطة يوليو، فيختار الحكم وعفوية وحسين فوزي وليوس عوض الصمت، تعود إلى العال مع سلطة مايو ١٩٧١ التي تنتهي إلى الصلح. أما زكي نجيب محمود فلم يصمت، بل تكيف مع القومية العربية. ولكنه تكيف إيديولوجي وليس اعتقاداً في الهوية. لذلك يرتد عن العروبة في أول فرضية متاحة، وينتقي الآخرين في موقف موحد. ولكن الفرق بظلال بين من لم يترددوا طغى عن الوطنية المصرية ولم يتفقوا القومية العربية، فلما جاء الصلح لم تكن المسافة بعيدة بين هويتهم الوطنية وقناعاتهم السياسية. أما زكي نجيب محمود فقد برهن عن أن العروبة في حياته كانت غطاءً إيديولوجياً يتكيف به مع السلطة، وظلت الهوية المصرية نامداها الأخرى مسكوناً عنها حتى أثبتت السلطة الجديدة بشعاراتها والمصرية الصارخة التي انتقلت المحصورة مع العروبة. وفي خط مزاول هذه السلطة كانت سلطة الخط العربي. ومن ثم التفت

الخطية للعقل عنها في مصر بالقطرية المسكونة عنها في بلاد النفط. ومن ثم أمكن لسلالات واحة أن «تفسر» في الاعتراف بالكيان الصهيوني - ونسب الموقف للناسي من المعصرة الصهيونية - وكذلك الاعتراف بالحدود الأقليمية دون الكشف (عن) أو المساس بالصصرية الخطية.

تتناقض القومية العربية كقوة مع «الصلح»، ولكن العقل المزاوي للمكتف الوضوعي تعامل معها كإيديولوجية يمكن التخليص من أخطائها في زمن الخط تصحح الحروف ديناً ولغة. إذ تغير عوان وعرفاته المتشابهة إلى موقف من التشابهة؛ لم تغير من الجوهر الوضوعي. وكذلك، فإن الاعتقال بالمصرية إلى «الصلح» لم يكن تغييراً في الموقف، بل مزاوية.

هذه المزاوية لم تصمد أمام التغيرات الكبرى في الشارع الشعبي، حيث سبب الإسلام السياسي البسط من المشروع الوضوعي؛ بالانسحاب من معادلة النهضة التوفيقية والتعارض الذي لا حل له بين الدولة القطرية الأسيرة في قبضة العرب و«النهضة» من جانب و«الليبرالية» من جانب آخر. لقد أغلق المشروع الثني للمكتف الوضوعي، بالرغم من أنه مشروع السلطة الثالثة. وكان مفتاح هذه السلطة قد بدأ رحلة الأول، وهو يترجم في ظل التهديد الراديكالي للإسلام السياسي أنه قد بدأ رحلة والنهضة.

وفي حياتنا العقلية (ط ١٩٧٩) صورة أخيرة هذه الرحلة، يمثل فيها العقل - وهو حسين وعبد علي الرازي الصف الأممي، دون التحصن لحاكر (والطبيعة)، وأكبنا ماركز النقد الأدبي: محصورة شوقي والعقاد، خصوصاً طه حسين واتحاد الشعر. ويختل سلامة موسى احتلالاً شديد الأيمان وبالعلم الحديث وما ينتج عنه من ضرورة تطوير الأدب والتفكير بمرحلتين. وأصحاب سلامة موسى فإن الجميع بين القائلين: «هنا غير الآخرين» فإن فهم أحد حسن الزيات الذي يتردد على «نقد أدب» فإن «تلكنا الحديثة تقوم في روحها على الإسلام والمسيحية، وفي أبنائها على الآداب العربية والغربية، وفي علمها على التراث الأوروبي، أما ثقافة البردي فليس يربطها عصر العربية وراث لا بالسلبيين ولا بالقبائض» (ص ١٨). ثم يحصل بالجامعة وثورة ١٩١٩ وحرب ١٩٤٨ كملازمات بارزة على طريق النهضة. ويتوقف عند خالد محمد خالد ويحيى حقي وأحمد أمين. ثم يستوقفنا في جولة قد تشير إلى تاريخ كتابة هذا الفصل «ولو أرضنا أن نلتزم موضوعاً واحداً بلخص لنا صفوة فكرنا الاشتراكي الجديد لما وجدنا غيراً من الميثاق الذي صدر سنة ١٩٦٦» (ص ٣٩). الأمر الذي يستدعي إلى الخيلة رشاد وشدي النقد الذي كرس وسته للسند من داخل الأدب بعيداً من أية دلالات اجتماعية أو فكرية، وإذا به في مجلة «بناء الوطن» عام ١٩٦٢ يكتب عن الأدب الاشتراكي، ربما يوحى من الميثاق أيضاً.

ليست هذه مراجعة لثقافة النهضة كما فعل فتحي زرسوان في عصر ووجاهه (١٩٦٧) أو في «دور العالم في تاريخ مصر الحديث» (١٩٨٦)، ولا هو بحث عن الجذور كما فعل لويس عوض في «تاريخ الفكر المصري الحديث منذ نهاية الستينات وحتى الثمانينات» لم يقتض زكي نجيب محمود عن الشكليات التراجعية في منتصف الطريق عند الألفية العظمى من مفكرتي مصر الحديثة والمعاصرة لأن العقل المزاوي للمكتف الوضوعي لم يكن يستطيع الاعتراف بجزمة والسلطة التي منحه شرعيتها في ثلاثة عقود. □

من ثوابت
المفكر
الوضعي:
الغرب
مركز الكون



صدمة الشعر

الانتفاضة في اشعار نزار قباني ومحمد الفيتوري وحسين حيدر

سلمان زين الدين

كاتب من لبنان



الانتفاضة وتالفها كما هي في الواقع، فكيف يرتقي إلى الحقيقة أو مثاقها الآخر؟ وهكذا، يمر لنعل الانتفاضة بحد ذاته أرقى من أي كلام، وأكثر من أي حقيقة، عصباً على محاولات إصافة الحلق والتشكيل بأي وسيلة من وسائل الفن، مهما سبّت وانتفضت على التقليد والمألوف، فالانتفاضة حدث غير عادي يحتاج للتعبير عنه إلى لغة مختلفة، ووسائل غير عادية.

قريباً من هذا الكلام ما يقوله الدكتور عبد العزيز لفلح عن الشاعر السوري سليمان العيسى حين يقول: عندما اشتعلت الأرض أو عندما اشتعلها غيت من صميم قلبي أن أهو إلى قسطنطين وأهل مقلاني وأرمي معهم حجراً والحجر الذي أرميه بمقلاني بظل عيني أهم وأروع من أي قصيدة كتبها أو يمكن أن أكتبها في حياتي.

وهل الرغم من قصور الشعر دون التعبير عن الانتفاضة، فمة مغارقة هي وأن القصائد الأشد رداً هي التي كتبها شعراء عرب أكثر شهرة ومجداً على حد تعبير الشاعر اللبناني شوقي بزيغ في المند السادس عشر من «الثالدة»، وإذا كان مقياس «الأشد رداً» يبدو حاداً فمياً لا ريب فيه أن ما صدر عن الأسماء الكبيرة من شعر لم يكن بحجم تلك الأسماء، بل ربما جاد دون ما صدر عن شعراء ليسوا على قدر كبير من فنيو العيص.

ليس هذا كلاماً نطلقه على عواهنه، لكننا سقترنه بالخمسة والربعم دون الاكتفاء بالكشف عن مواطن الجاهل في القصائد التي نعرض لها، كما فعل الدكتور المالح. إنما سنحاول وضع الإصبع على بعض الخفايا المأثبات أو الصعوبات فيها لكي نأتي العملية النقدية متكاملة، غير أحادية الجانب.

ونبدأ حديثنا برابحة من أوائل القصائد التي قبلت في الانتفاضة. إنها قصيدة «العاصور» للشاعر نزار قباني، فهل جاءت على مستوى

■ مد ومن تراوحي فكرة الكتابة عن قصائد الانتفاضة، إلا أن امرين اثنين حالاً دون أن تروى الفكرة النور، ودفعنا إلى التردد الأول هو أن الكتابة عن الانتفاضة مغامرة غير مضمونة النتائج، وقد لا تينطج الانتفاضة إلى «ومع البطل، الكيفية والأمر يتعلق بالكتابة عن الكتابة» والثاني يشاع على تصرف الإصدار عن نفسه، وقلقه، والأقرب من شعاف قلته. ومع هذا، فمفكرة لم تمت، إنما بقيت تومض كالنار خلال رماد التيه، وتتسطر سائحة من الزمن، إلى أن نشرت مجلة «الثالدة» في عدديها السادس عشر والسابع عشر دراسة في قصائد الانتفاضة بعنوان «صلصة المجرارة» للدكتور عبد العزيز المالح، فكان أن تحول الوميض إلى سار مضطربة، والفكرة التي تراود إلى رصة تحتاج، وكان دراسة الدكتور المالح جاءت حجراً أوزي زناو الفكر، فلماذا ي أباشر القلم، وأنظر في بعض ما تيسر لي من قصائد، ولسان الحال يقول: إذا لم يُعَيَّن في شرف رمي حجر مع الرماة، أو تدبج قصيدة فيهم، فهل أقل من كلمة نقال فيما قيل فيهم؟

ولئن كانت حجارة الأطفال في فلسطين تغفلل سكون سروح العالم كل يوم، وتحرك ركوده الأسمن، وتباهي برجم رشة المهر لأن حاملها كانوا ملا حظاً، وتوقف أهل الكهف عرباً وفيه عرب من ساهم التاريخي العميق، ونشكر عليهم صفا اللوح خارج التوزيع، فإن هذه الإسارات لما يستطع الشعر محاكاتها بعد، أو مقارنتها بحد ذاتها، فمن أين له أن يتجاوزها ويسمو بها إلى ما فوق ذاتها؟ والقرن عند اللاطون - والشعر منه - ليس محاكاة للواقع، إنما هو محاكاة للحقيقة، لا يصور الأشياء كما هي بل كما يتخيلها الفنان أو الشاعر في ذروة الكمال قريبة من مثاليها العليا. ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن ما كتب من شعر حتى الآن، لم يستطع الارتقاء إلى ومع

الشعر الذي عودنا عليه الشاعر، لا سباً وأن الحدث غير حادي؟ وهل يمكن أن يُدعى الشاعر أو يُرى نصاً باسمه لكي يأتي قريباً؟
التعويض وحيداً؟ هل النوم على حبيب بعد الشعر يجعل الشاعرية تتأني
عن إسلام الشوك وشوارد الجفون؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي أن تعرض القصيدة قطعاً
مقطعاً، وتبين الحيد الأبي من الحيد الأسود فيها.

يبدأ الشاعر لقطع الأول من قصيدته بمطلع نثري مباشر، يطلب
فيه إلى تلاميذ غزة أن يعلموا بعض ما عندهم لأننا نسيت:

يا تلاميذ غزة.. علمونا

بعض ما عندهم، فنحن نسيت

ومع هذا طمة مفارقة كبيرة في القصيدة، وتناقص يقع فيه الشاعر
دون أن يدري، بين المطلع وسائر الأبيات. ففي الوقت الذي يطلب
فيه من التلاميذ أن يعلمونا، يتقم من نفسه معلماً عليهم، وذلك من
خلال ذكره لشابيه وعشرين عاماً قطعاً تتراوح بين الأسر والنفي في
حديثه مع التلاميذ. ثم ما يلبث في البيت الثاني أن يبدأ بتحفيز
الذات الجاهية لإبراز الأحمر - التلاميذ بقوله:

علمونا.. بأن نكون رجلاً

فلنبنا الرجالة، صاروا صبينا

وعادة تحفز الذات الجاهية وتزيعها وتزيحها ذاب عليها الشاعر
في معظم شعره السياسي، بدءاً من قصيدته «دمشق» إثر بكسة
1967، مروراً بقصيدة «البلقيس»، وصولاً إلى هذه القصيدة وما
يأتيها، إلا أن التحفيز هذه المرة ليس دفقة حلقية مؤنبلاً للشاعر،
إنما هو وسيلة لإبراز الآخر - التلاميذ. ولكن، لم يتخطى من الأفضل
لو أن نزار قباني استخدم الأسلوب العربي التقليدي للإظهار الفطري
المتدحرج من خلال تصوير قوة الحشم، بدلاً من الإغفال في تحفيز
الذات - الماضي؟ ثم، ليس هؤلاء التلاميذ - الأطفال هم أبناء
أولئك الآباء الصامتين الصابرين الذين حلوا أقال الصلب على
درب الجبلية ولا يزالون؟ لعمري أن تلاميذ غزة وطسطين الذين
يتغضبون اليوم، هم أبناء تلك التراث من الصيانة والعصر وثق
الأضر. لقد قال الأديب اللبناني أحمد سوسه في اقتراح معرض
الأشغال اليدوية الفلسطينية، الذي أقيم مؤخراً في بيروت، لشابية
مرور عاين على الانتفاضة: وإن التراث الفلسطيني هو الذي جعل
من الطفل ثائراً لأنه أراد أن يحمي هذا التراث، فما دام فلسطين
تراث، وصبية تمتشجون أحلامهم وحجراتهم فإن فلسطين لن تموت
ولي تبقى قيد الاحتلال

وبالرغم من ذلك، فإن الأبيات الثلاثة المنتجة في المقطع الأول،
لا تخلو من الشعر، أو قل من السحر، وكلاهما يجمع بينهما غرق
الكثوف، للأطفال يوحون الحجازة إلى ماضي شمين، وللدرجة إلى
لعم، وشريط الحبر إلى كمين، ومضاعة الحبيب إلى سكين:

علموسا كيف الحجازة تمدو

بين أيدي الأطفال.. مسلأً تينا

كيف نغدو دراجة الطفل لنحيا

وشريط الحبر... يغشو كميناً

كيف مضاعة الحبيب.. إذا ما

اعتقلوها... غمركت مكينا

أما في الملقطين الثاني والثالث، فإن الشاعر يُوعَل في تحفيز
الذات - الجاهية، فتحوّل معه إلى ثرثارين عبر إزعاجنا وإلى هارين
من خدمة الجيش، وإلى سون لا صريح لهم، ويتأني بعير عيون،
وإلى ملهي غلرات سياسية، ويبلغ به الأمر أن يجلنا حيوانات تلتزم
جحورها بجنيّة، وأن يطلب من الأبناء التنبؤ من أبياتهم الأصنام
وتعطشهم. كل ذلك بلغة سطحية، مبسطة، لا أثر فيها للشعر.
ليس في هذا كله الشيء الكثير من الابتذال؟ الأمر الذي لا عهد
لشاعر به من قبل، ولا عهد لنا به عنده.

أما في المقطع الأخير من قصيدة «العاصيون»، فيبدأ الشاعر بدعاء
للأطفال كأنه عجوز تبارك استغناء:

يا أحسنائنا الصغار... سلاماً

جمل الله يومكم باسمينا

ثم يتابع إسداء نصائحه التعليمية لهم، التي تنطوي على معظم
أبيات القصيدة، وهو الذي طلب إليهم في المطلع أن يعلموا -
فقدومهم إلى عدم الحروف، والجون، والاستعداد لقطاب الريتون،
الذي يتحوّل إلى رسم للاتصال. إلا أن صورة واحدة جيدة، يمكن
أن تلتفت النظر في هذا المقطع، وتذكر بجالية شعر زرار، هي صورة
الأطفال الذين يزدهون الجراح نسيئاً، وردت في عجز بيت، صاغه
تجديد على الماضي، والآباء والأبناء الذين يطمعهم الشاعر عن
جلودهم، ويقتسمهم، وآبائهم

من شقوق الأرض الحسرا طلعتم

وررعتهم حراسا سرينا

أما القصيدة الثانية التي تحدثت طرماً من حديثنا، فهي قصيدة
«شاهد عياله»، لشاعر لا يقل شهرة ويعدّ من شاعرتنا نزار قباني،
هو الشاعر عبد النوري. إلا أن هذه القصيدة في الشهرة والمجد
لم تجعله يمتنع عن المسقوط في المشرع، والتقصير، والتفريغ
والانفلاق، والشعر طابّ المصم، والاشارة، وفتح الفضادات
اللاتماية.

بعد أن يبدأ الشاعر قصيدته بالدهشة والاستغراب، تالياً أن
تكون ظاهرة الانتفاضة طفلاً أو حجازة أو شمساً أو طوقاً، مُرحباً
بأنها أكبر من كل ذلك، فأنها للمجال أمام احتمالات شتى، يعود
ليسقط في التفسير والتأكيّد، جيئاً هو نفسه عن ذلك الشيء الذي
طرّحه، سيّداً حالة الدهشة والاستغراب التي افتتح بها القصيدة،
وكان الأجود به أن يترك باب الشعر مفتوحاً على مصراعيه، دون أن
يرصد مأخوذة نظرية، تأكيديّة، لا تخلو من خطابة واضحة. وكان
الأول به أن يمزج تحكيّة القارئ، ويتق به، فيدع له مجال الجحوم
والتمجيد، لا أن يلجج القارئ، ويظهر بوابل من الأجوبة التي
تبدأ كلها، به وإنّه التوكيديّة:

ليس طفلاً، ذلك الخارج من أزمة اللون..

إلي الإشارة

ليس طفلاً وحجازة

ليس شمساً من نحاس ورماد

ليس طوقاً حول أعتاق الطواويس..

علّ بالرداد

أبيات
في
شباب
شعر
القصيدة
في





إنه طقس حضارة

إنه إيقاع شعب وبلاد

إنه العصر يغطي عربة في ظل موسيقى الحداد

ولا يتخلف المقطع الثاني من هذه القصيدة كثيراً عن لقطع

الأول، لولا اشتغال صل صورة لا تملو من غرابية، هي صورة

التاريخ المشوق بأزهار الجاهل، التي يخلعها الشاعر على العقل

الفلسفي.

ليس قفلاً ذلك الخارج من قبة الحامام...

من قوس الهزام.

ليس قفلاً ولغام

إنه العمل الذي يكرر في صمت الجرام

إنه التاريخ مستوقفاً بأزهار الجاهل

إنه روح فلسطين للقام

إنه الأرض التي لم تغي الأرض...

وخانتها الطرايش

وخانتها العالم...

إنه الحق الذي لم يمس الحق

وخانت الحكومات...

وخانت الحكام.

ونظم محمد القيتوري قصيدته مقلط في حشد رمزي، يدعو فيه

العقل الفلسفي، الذي يرمز له بالزيت، إلى أن يتحرر من بطن،

ويستب الأثير - الحبيارة لضيء نافذة البحر - فلسطين، ويشير

بقدم المرح:

فارتع نفسك من شباك

واسكب أيا الزيت الملبلي المبرك

واضح ذاك الكرى وقام

وأضح نافذة البحر على البحر

وقل للمرح إن المرح قائم

●

ثلاثة الأثافي في هذه المجالة، قصيدة للشاعر اللبناني حين حيدر

تتوف عن السنين يتأ. وإذا كان الشاعر يفت عن الشاعرين الأثافي

الذكر شهرةً وبهاءً، فإنه في قصيدته «الانتفاضة» يصحها معاً،

ويغضب على حمر الشعر في كثير من الأبيات فتقارب بعض ترويح

الحجر.

يبدأ حين حيدر قصيدته مبهوراً بالأطفال متدهماً بهم، متحيراً

من أي عالم أتوا، هل هو عالم الأرض أم عالم النجوم؟ ويرمهم إلى

مستوى الأنبياء، والألفة الذين تعمير الأرحام البشرية عن إنجيلهم:

من عالم الأرض، أم من عالم النجوم

من روفة الحسل أم من شوكة السدم

أم من نشيج، وراء البكال، مستصبل

يذكرين هذا البكال، لم تسم

من أين جشم، متى الأرحام عاجزة

فهل أتيتنم إلى الدنيا بلا رحم

إلا أن الشاعر بعد هذا التوالي في الاستهزام المبرح الذي

يطلق عتار الخيال، ويغتن احتمالات شتى، كل احتمال منها أجل

من الآخر، سرعان ما ينزل إلى ما ينزل إلى محمد القيتوري،

فيلجج الخيال، ويوسد الباب أمام الاحتمالات المتعددة، وينزل

بالأطفال من مستوى الألفة والأنبياء إلى مستوى البشر العاديين،

فيؤيد بعد أن أطلق، ويحصر بعد أن نشر، ويصيب عن تلك

النسائل بجواب تقريره واحد، قاطعاً قول كل غيب، هل حد

تغير لقل العربي:

لكنها الأرض ملئت من صغارنا

صاغت جيلها التشود من عدم

ليس هذا خلافاً في الخدمة الفنية للقصيدة؟

ثم يقع حين حيدر فيما وقع به سراد قبال من تحفيز الذات،

ودعوة الأطفال إلى التبرؤ من آهاتهم، وإن كان أقل مباشرة ووضوحاً

من زرار.

لستم بأطفالنا، فالعصر من حذل

يمطي النقيض، وطالت دورة العقم

لا تحمضنكم معنا مشاركة

نخس على حركهم من لؤثة السقم

وليس غافلنا الشبه بين تسار قبالي وحسين حيدر في بعض

الآيات، وإن كان الأخير أكثر تحازواً، ولا سيما في قوله:

الطروحة الحسرت في التاريخ محسها

أرادنا، لا حساب الكسم والرقسم

جبل الحجارة لا تحزن لسدرية

نسأ أسوأها أحفاد مستقم

إنه كبت للمحرف فوق الدرع مفتقداً

فأت استأنسا في أقدس القيم

إذا كان حين حيدر يقابل في بعض الآيات بين عجز الأباء

والنفاض الأبناء، فإنه في بعضها الآخر يقابل بين سحر الكبار لأفراد

وأنظمة وأما، الذي لا يبدو كونه مخوفة وتدجلاً، وسحر الصغار

المخفي، الذي سحر الكون، وعبر نظره إلى القضية، وإذا بالحجر

أبلغ من كل ما دججه الكبار في إشهار الحق:

سحر كبار انتهى السحر شعيرة

وساحر الكون طمس لأتخ الكلم

فعضنا قذعت للكون قصصنا

يعد السكبار عرفتنا نظرة السرم

وعندما لوحز الأطفال فعضهم

تغيرت نظرة في الكون لفسنم

وكم هي حيلة وملحمة تلك الصور للتلاحقة التي تتفق عنها

فرجة حسين حيدر، حيث يرتقي بالفعل الطفولي إلى مستوى

أسطوري، فإذا ما قصر الملقاق دون هذه، فإن عيون الأطفال

تثع، تفرق، فترد، وتخرج رنة العصر بجزارة أسطورية، يستمره

الشاعر من القرآن الكريم

إن قصرت غربة المقلع عن هديل

شئت عيوسكم كالبهرق في السديم

فأرعدت، عير أ الرعد أعنية

وأرست طيرها سجيل بالجحم



ميصم قريبا في السلسلة الروائية:

الارجوحة

محمد الماغوط

دار المتعة

وليد اخلاصي

اطفال الندي

محمد الاسعد

هوجز تاريخ البانان الصغير

فيسل حرنش

ازيف الحجر

ابراهيم الكوني

شجرة الكلام

محمد ابو معروق

التبر

ابراهيم الكوني



ELABILI AWLIS
BOOKS

مركز النشر والتوزيع

56 Knechtshedge London SW1X 7NJ

وتكاد تصارعها حملاً صورة أخرى، هي صورة فلسطين، المائلة في وجه كل طفل، والطالبة من كل زاوية، وشارع، وحي، تصور أيّ دهر يتشاب للخل، وهو- أنها حديق- لا يرى سوى فلسطين ثمّني، وتترجم، وتنفض عن أجنحتها رمد الزمان والظلم ويجهوهكم خفافيات في يسارتكم

توسّدت كلها في وحدة التسم نابينا حديق المحتفل في فرع رأى فلسطين تعفي فهي لم تفسم

ولعل أروع ما في القصيدة على الإطلاق، هو تلك القطع المكتظ بالصور الجميلة، التي يؤنس فيه الشاعر الطبيعة والأشياء، ويطلقها، فإذا بها تنتمي للطفل بدلاً من أن ينتمي هو إليها، وتكسب شرف المشاركة في الانتماء، فللمجر يرق لوحدة الطفل، وينتمي إليه، ويعلم معه، ويود أن يفقد الوزن وهو في كتفه حتى إذا ما تجاوز عل هذه يتناقل. والريح تنفخ في أكام الطفل، تنظر أمه بالانطلاق والاضطراب. وتشم الفسي تزرع صاعدا في عينه، وتلد على القسم. والأناير تير إليه أن يلد في المجرح بالفضاء. والأشجار تير له سرهما، وتعلمه درسا في التجنر والشموخ، الأمر الذي يقضي على القصيدة جواباً ملحياً، تقوم بالبطولة فيه الأرض والإنسان.

كان أحجارها رقت لوحدة فالتبعت تنتمي للطفل عن اسم كأنها وهي تجلو في طوائره صلاة الصغر، فقلت أروع العظم نود أحجارها إن قام بقلدها أن تفقد الوزن في كتفه كالقسم فإن هبوت على أهدائها غضباً تشاقلت كحمود ضاق بالقسم كأنها السريح في الأكام خافية فإن يترأ أصبح بالنار، تضطرم كان شم الفسي في عينه زرعت صنادعها ثم قلته على القسم كان أنهارها مالت على أن إذا أصبت فمداد المجرح بالنسخم كان أشجارها من قلب عاصفة باحت له مرة يالفر في الحظم إن جمادك الموت يسي، أو سميت له مت والقاء كجدودي واقنس شيمي

هذه المجازة رشفت بها بعض الشجر العالي في دوحنا الشجرة، وإنما قصصت من خلال رشفتها إلى أمرين: الأول هو تلوّن ما طاب من الثمر، وتنشّ ما خُطر من الزهر؛ والثاني تقيم ما جفّ وفيل وذوى من الثمر والزهر والأغصان

ولكن كانت جبارتي المتواضعة، قد أصابت من شعراتنا نزار قباني، ومحمد الفيتوري، وحسين حيدر، فلأن الرشق إنما يكون لعالي الشجر. □

القصيدة السوداء

خيرى منصور

- ١ -

■ قطع على المائدة .. وآخر في الغابة
أحصنة تحك أردانها على خشاب العربات
ظهيرة مغلقة كعربة إسعاف
تجار على إسفلت النهار
الحدائق الصغيرة ترصع ديدانها
وهشيم البراعم الزجاجية
ينسحق تحت الحوافر
محدثاً زرققة مبحوحة
هكذا تلتقط العصافير الخوف عن فرانها
وتبني به أحشاشاً للتلاميذ ..
- إلى أين ستضي بنا هذه الأسبيجة :
حول أبجدية العشب الصناعي
ولعبة كرة القلب ؟

- ٢ -

دوائر ...

دوائر ...

أصفار حبل بأرقام قادمة

وبينات : أظافرن مطلية من يكاراتين

ولفن عيون في الجوارب الشبيهة بأدمة الجلد

الخووط متعرجة كالشرايين



- ٣ -

أحضرت ما يلزمي ليلة كهذه :

جنون آخر
ويوشك الله على الانسان
بلوغ آخر ...
وتبسم النعامة من مؤخرتها
هكذا تسيل الأيام قاراً بسمونه الليل
يعبدون به الأحلام
ومصائف المتفاعدين عن أنفسهم
هكذا أنار جمع غرزة من عبق ثور
يبحث عن أسد يفترسه
في الغابة القلوية
لم أبلغ بعد مطلعي
لم أنبع
قمة أين في أحشاء الجبل
وعواء في الصخور
ثمة دعاء مخفنة في سكك الحديد
ثمة أرائيل صغيرات
ينشجن في أحشاش الرازي
وثمة ما يوميء لي :
- تربت
أنت لم تنبع بعد
وتريد أن تصب هكذا ... فجأة
في الفرا!

كفت أخي الصغير

وعشرين ورقة

ومسدساً من قطن

ونسباناً يليق بهذا الخوف

وجلس أكتب:

قتلت عشرين (نوما) بحلم واحد

أسرت أصابعي العشرين

بكبوة واحدة

علقت صور موتاي - أعني قتلاي - جميعهم

في إطار واحد

وعلقت فوقهم الجدار

كان أبيض مشوشاً كأكفانهم

التي قضتها الليدان

وحين بلغت الفاصلة الأولى

بين أبي وبني

عليني النعاس... أو الخوف

البرد... أو الندم



لم يكن ممكناً أن أعرف لماذا كتبت عن الكتابة

غير أن أصابعي،

كانت معقوفة كمقايض المكاكير

التي تخرج عمياناً

وظلي يتخبط في دمه!

ناديت أمي من حافة النوم

صرّ الباب ومادت القطة الحبل على العتبة

- لماذا يركضون هكذا تحت المطر؟

خارجين من أفواه بيوتهم كالشتائم أو البصاق...

إلى أين يركضون...

تحت هذا المطر...

جاعلين من أكفهم المشابكة

مظلات من لحم؟

- ٤ -

لو كنت أعمى لما سمعت!

لو كنت أصم لما رأيت!

لو كنت... لو كنت...

لكنني أخرس ثرثار

أقول كل شيء ولا أقول شيئاً

أنذرهم فيضحكون

وأعترف فيهرعون بعيداً عني

وعنهم!

- ٥ -

هذه لغة مجرورة

بأحسة عجزاء

كلّيات...

أسطوانات غاز

أو قاطرات زبالة تفسخ الفجر

بما آلت إليه السهرة الأخيرة...

من إسكك والآم في الرحم...

وثمة في الأكياس الملقاة على قارعة الدولة

لفائف حر...

أغصانها الرجال تحت وسائدكم!

- ٦ -

تراجعي يا ذاكرتي قليلاً

تراجعي...

وصفات اليوناني الأعور

وناكح أمه

ورأوية الإخشيد...

والشاعر والمخاض في تصيدته

ملأت جيوبى بالقشور المعطنة

تراجعي يا ذاكرتي قليلاً

تراجعي...

سأكثر من (السينات) حتى أجعل الغد يرتعد

من أسس مشحونة على عتقه

وسد

وسد

وسد...

حتى أجعل المستقبل كله

يتناوب على هذا السرير... □

خيري مصور

شاعر وثائق من فلسطين له ست كتب مطبوعة، ثلاثة

دواوين شعرية، وثلاثة كتب ناعية





تاريخ الحجارة

سالة صالح



يسلمه الرو مرتين

المصرة

في الصباح الباكر، تنحدر عبر سلم يضيء النهار درجاته الأولى كلب هفت تقريباً اصغر و... ما ك لتجاوز منتصف هذا السلم نسي تنودي مرة عفيف، سرداب معظم عثت خفة تضاد عطفه، وسين حجارة الكوى، حجارة عظيمة لشراء تعامد مع نظيرة لما يتدور عليها، تلك هي المصرة. لعلنا رأينا مرة أو مرتين ريت السمسم من مزداب عند أسفل الرحي، فكنشنا نراقب تلك الكمية الخافلة من هذا السائل الكثيف ذي اللون الترابي. كنا نحب هذا السائل ممزوجاً بالسكر أو والحلو غير أننا ما كنا نذهب إلى المصرة من أجله، لقد كنا نستطيع شراءه من الدكان القريب. كان ثمة شيء أكثر ندرة، لا نستطيع شراءه إلا من ذلك المكان: أقرص داكنة منسقة بحجم كف اليد كذلك الحصى التي تنتفي من فاع النهر وتذهب إلى مطابخ البيوت. كانت هذه الأقرص هي حشالة السمسم المصروس، تبسط أقرصاً صغيرة مسيكة، ندفع في كل حصة منها عشرة فلوس ونحملها إلى البيت ما كنا نذهب لشراء هذه الأقرص إلا نادراً، لكننا أحيهاها. كان يوسع الواحدة ما أن نلتهم نصف قرص من هذه العجينة السمسة. ثم إني ما حصلت على هذه الأقرص بعد ذلك. يوسع المرء أن يحصل في أية مدينة على تلك الأطباق، فاللذن تقدم هداياها لبعضها، تعمل عينا لأفان كبيرة متضاهية: مكبرات الموصول، لبس لربيل، أو باعة يبرشون مصاعنهم على الأرضة: فاضمة، زبيبا، فسقا، غير أن تلك الأقرص ما كانت لتخرج من المصرة، ما كانت لتصل إلى أقرب دكان. وكان لا بد للموصول عليها من المبوط بصع درجات نحو تلك المروة، ذلك السرداب العميق، والانتظار بصع خطاط أو رعا فداقت كيا ينسب العامل إلى وجودنا. إن تلك الحشالة الناهية لبدو الآن شيئاً راعاً مثل جميع الأشياء التي لا عودة لها

■ اعرف أنني سأعود يوماً، البحث عن ناول السرحن بحثاً ساعه السرحن، عن صديق ينحدر عنه حيزون، يجمع لي عفة المصرا. عن عمدة ادمر وسحب داني في ساحة در كانت ذات يوم دارية، وأهول هي في حد شيئاً من ذلك. لقد طمعت مرة إلى غنية حور انسلت يوماً بين أشجارها ذاتك قداني مرة إلى أروها ينسلك عثك العشب الغض يترصد الحشرات الضفولية، غنية لا طريق تنسبه فيها

لم يكن قد مر على ذلك سوى بضع سنوات، بحثت عنها فيما وجدت سوى جدار أصم من التوتياء كتبت عليه اصلاات بصروف مونة كبيرة.

وفي مرة أخرى بحثت عن غابة سرولي فزايته كنت قد فتت بها طفلة، فلم أجد المدينة برمتها. كانت أرض أخرى بأشجار أخرى وشوارع جديدة قد احتلت تلك المكان

أبحث عن أطفال لعبت معهم فلجهم قد شاعروا. فلماذا أعذب نفسي بحثاً عما لا عودة له؟

لقد كانت حياة جد عافية، حياة آلاف من الأطفال، يقدم العالم لهم نفسه في العشة التي تنبت بين بلاطات الأرض، في الدونة التي تعاجي، أصابعهم وهم يفرغون التراب وفي لسة النحل. لكنها تبدو لي الآن وقد خلفتها بعيداً ورأيت علة ساحراً ملياً مكنوز لا تنصب. تنبت في الذاكرة من جديد سحب الدخان ورائحة الخبز الساخن وطعم الانتظار لطفل نائف الصبر يرقب رغيماً يقلب على وجهه الآخر، لم يتضح بعد، أو أصابع صغيرة تنقل الرغبة الذي نفض لثوه من يد إلى أخرى فلا تحترق أو تغتا القاعات السراء على وجهه، وأعود طفلة، لكن لا ذلك البيت العيين ست الميراث على سرته ولا الأخير ينضج على صاج تفرق تحت أعواد الطرقة وهي تحترق، والطفولة لا تكون إلا وسط كل هذا. ولكن ما من طريق

غصنها في توجس. ما كنت لأستطيع أن أطعم إلى أن ثمرة لها هذا الحجم الصغير وهذه الاستدارة يمكن أن تكلل.

الحجارة

الحجارة هي سبيل تلك المنازل القديمة، حجارة تشي بشاره زائل. لقد كانت قصوراً تلك المنازل التي تعدد مآكوها وسامت بها الحال. منزلها هو أحد منزلين متلاصقين هما ميراث جدي. في كليهما وضعت الحجارة أكواماً أو رصت جدراناً. إن ما يباشر لا يعاد بناؤه، انما تذهب حجارتها إلى الكور، أو ترص في زاوية من الزوايا البعيدة لساحة الدار. لقد صنعت هذه الحجارة ستره لأحد أروقة الدار، فتحول إلى عريضة اتخذت سطحاً. كانت حجارة كبيرة منتظمة اقتطعت من الجبال والبواحر مرمر ذات عروق زرقاء تنظم فوق بعضها تراكمة شقوقاً وتشرأت يمكن أن تدخلها اليد حتى المرفق أحياناً. وكانت هذه الشقوق غايه لكتورتها الشبيهة، كنور لا يحصل عليها المرء إلا مرة واحدة في حياته.

ذات مرة أعطني أبي قطع نقود عثمانية، قطعاً حبيفة ذات نقوش عاتقة، فقد نحتها برفه وشابه بعض أسوداد. كانت هذه النقود قد أحرقت أطول مما ينبغي، ثم لم تعد تساوي شيئاً. لم تكن تلك النقود فيها لحس سوى قطع صغيرة، ما كانت لتشكّل ثروة رغم كثرتها، عني أبا كانت بالسيئة المقلدة التي كانت كثرًا لا يسويها كثر. حيلاني في واحد من تلك الشقوق. كنت أسدي يدي عبر الشق وأحصرها لألف بها بين حين وآخر. صليت يدي ذات يوم فلم أجدّها. لقد انخفضت بصورة عاتقة. ثمة أشياء ثمينه أخرى انقلبت إلى الحجاره. حينما كنت في العصفه فوق شجر كان لعمري، وخنجر نادر ذو نصل حرجية، حمل من تلك الأشياء القليلة التي كانت تملأ ألباساً ثمينه، حتى، بتاريخ نبي شأن، تاريخ كنا نجعل نفاصه. كان هذا الحجر لآل، وقد ظل سموت يمل مكاناً حاصاً في درج سري في حزانة الملايس، هذا المكان الأثير الذي ما كان يدخله إلا ما لا يهيمه عاصه. النقود والأسلحة والأوراق المهمه. كان فيه كيس الرصاصات ما أطلقت أبداً. كنا نخرجه حلسه، نفرغ الرصاصات وننفضها. وقبل ذلك بزمن بعيد كان أبي صندس تدور فيه أسطوانة ذات ثقوب. ما رأيت ذلك المسدس إلا وقد انتهى إلى صندوق للحدائد والمسابير. وأما الرصاصات فقد احتجت من الحفارة السرية بعد حين، وبقي الخنجر. كان في شديد الاهتزاز به، عظيم الحفرص عليه. وقد أبقينا هذا الخنجر بدورنا. كنا نستقره للمضي في تلك التنبأت في مقبضه وفي ذلك الأضدود الذي يتوسط صله ويوسمه مثل بذرة نبتة. في أيام الحرف ابتلعت البثر كثيراً من الكتب، ودفعت كتب أغري في أرض السرداب. وكنت نهي تحاف كل ما يسمى سلاحاً، رغم أن ذلك الحجر لم يعد أداة لقتل، ولم يستخدم أبداً لما صنع من أجبه ذات يوم، ودعا لم يكر صانعه بأنه يمكن أن يكون هذه الأداة لها حاجة الحجاره أن يرفع وزير؟ حاتم أي فادعت الحفرص من الحجاره التي كانت قد ملأت إحدى ردهات السرداب. لكن أيام الحرف امتدت أطول مما ظنت، وما عادت إلى ذلك الخنجر أبداً.

من الحجارة أيضاً ترفت اللبديه أجزائها ومرمات مائها. كان لنا اتان من تلك الأجران، جرن صغيراً أكثر ما قد فيه اللحم والبرغل قبل أن يسيط أقرصاً، وآخر أكبر منه ما كان ليستخدم لإلا

يراعات

ترصم في ظلمة المساء واحدة من تلك الحشرات الأثيرة لدى الأطفال، شمعاً المصدا، نقطة ضوء، جيمة تتحرك أمام عيني، ترتفع مبتعدة ثم تغيب وأضطرب. لا سبيل إليها وقد ابتعدت. في المساء، قرب يداها القمع كانت تلك الوضعت ترى بين دقيقة وانغرى. أما في النهار فكان واحدة على واحدة منها أكثر صموداً. يصطادها الأولاد ويحبسونها في قلب القباب. يفتح أحدهم العلبة في حذر حتى متصفها، فترى واحدة من تلك اليراعات السوداء ينشوب جناحيها الصلب شيء من الانضغاط. كنت أبحت بلهفة عن واحدة أمثلها، وكنت صاوب حيلاً أعطيها بكلي لعله يضيء، أحله إلى البيت منقطة، فإذا رآه الصبية خيروني أنه ليس سوى حشرة منقطة، حشرة لا قيمة لها، وأني قد أخطأت. أبحت عن زاوية مظلمة أهله إليها، أعطيها بكلي ثانية لعله يأتقن في الظلمة. لا جدوى إنه لا يسوي شيئاً. لقد كان الصبية أكثر توفيقاً مما في التفات هذه الحشرات. أحياناً كانوا يبيعونها لأطفال آخرين. إنهم عس الدوام يستطيعون الحصول على واحدة أخرى.

هبات الأرض

نسمع نداء بالغة الخيف، فنجرح إلى أي، بأحد منها قطعة بقود صغيرة. ربما أربعة فطوس أو فطوسين، وبطل من البيت. هاهي المرة بصرفها من ملايسها، ملايس قرية كردية، تسير متربة، تحمل حجرها في خرع معلق على كتفها أو أحياناً يحمل على ظهرها. نعيم الحفرص في طام، فلا ريب أن أمي قد عرفت في ذات اللبديه التي وصفتها فيها في طرف أنوباس، رسر إلى صاحبة الدار نفسها، يفضّل هذه الفترات الصعبة بالكلية، ومرفها سألح ثم نبحت عي حجر خشن، نصعبها على طرف فت، وبشرع يحكها على الطرف الآخر واحدة واحدة. تحثني حصرها بالساع، وتكتشف لحما الشاحب، عندئذ تملس، ويكون قد حاد البوق لانتهاها أي طعم كان هذه الثمرات فينبذ فيها كل هذا الجهد؟

في الصيف كانت المرة تعود بخرجهها، غير أن صرناها هذه المرة تكون قد أصبحت وجفت، ثمرات خرنوب ذات لوني بني، تحركها فسمع صوت بدورها تحشش داخلها. بكسرها وتمل هذه الدور المصنوعة بدقة فائقة، بدوراً مصنوعة لأمة تظل من عريضاها داخل هذه القزليات. لكن ثمة ما هو أطيب مذاقاً، في الربيع يخرج الصبيان فرقا إلى البرية، إلى أماكن لا يعرفها سواهم. نحن اللقيات نضي النهار نهر بلعب بعصمها بأنفسنا. قطعة خام نقصها، محيطها وبحشوها بإخروق، ثم نركبها ما رأساً يتصالب مع الذراعين، ويثبت عن بدفة صوف بنية اللون أو سوداء، سنلها أحياناً خلسه من حشيه أو وسادة، وسيطها فوق ذلك الرأس الذي لا يكون قد اكتمل حتى نرسم له عييناً وأنتاً وفاقاً. وحين تعدد هذه الدمى وتكاثر لمحبها أشياء وعلاقات، فتلك هي الأم، وتلك هو الأب، وهذه هي الأنة. كنا نشغل بها طول النهار، نخط لها ثياباً جديدة وفرشاً، فإذا مللناها تركناها في صندوق أو رفوية. في المساء يعود الصبية يجمعون حصيلة رحلتهم: فطريات تشبه دريات الطاقة ذات حلولة باهتة، وأبصالاً سكورية. وفي أحيان قليلة كان هناك الخنافس، تلك الحبات القرصية صعبها تنفتح بين أصابعها، أو

نأدراً. حين تغد المونة قبل مطلع الحريف، كان يمكن ملء الجرن
بالقمح يدق بصير حتى يتشكأ. لم يلبث هذا الجرن أن أهمل فلم يعد
سوى حجارة استقلت طويلاً في زاوية من ساحة الدار، حتى اتخذت
منه يوماً حياً لأشعاري، أشعار صبية في الثالثة عشرة جمعت عن
ظهر قلب كل ما يلقي في المدرسة من الشعر وكل ما حوته كتب
الطلالة للمدرسة، انظر عليها حزنًا ولطيم في العبد، لكنها ما
أقلت كثيراً في دوصف يوم محطرة، ولا استطاعت أن تقدم جواباً
مقبولاً للسؤال، الذي ظل يتكرر سنة بعد أخرى: وكيف قضيت
العطلة الصيفية؟

الحجارة أيضاً

لم يكن أحد ليخمد عصفه وأني بهمال يلمعون جداراً أو يرمعون
شرفة. كانت جدران وعرف تبار بين حين وآخر. نسج دويماً
فمنصيح السمع منهية لتبين مصلوه، ثم تستطع حياتنا. لا نمر
ساعة فيكون الأمر قد أصبح حراً بألمة يلقه أحد المزة دون
اكترات. وإله بيت فلان. قلنا يوماً أحد بالذهب وإلقاء نظرة، فهو
أمر عادي يحدث من حين لآخر. ثم بعد أيام أو أسابيع يأتي رجل
جني بطرعة عن كوم الأنفاس. يشغل رب البيت معه حديثاً
منقصب. وفي اليوم الثاني تأتي امرأة لجلد نكت حجرة. وذلك
والخمرشدة، في مرأتها على طهرت. خرج حبر في سنة أولى
يرافقه الحمار. وفي المرة الثانية يكون قد عرف طريقه. يهيئ متنبها
غير صاحب، ثم يعود فلا مكثرت وقد أفرغ حله. كنا نرققه وهو
يضيء. ثم ننظر عودته فلا ينجح. ما كالم ليخفي. الإتيان. قلنا
أنتمي عمله رافقه صامح فلم يقد. حلت الحبو كانت تتكرر طرف كثيرة إلى مالحات حائلة

تصالح إلى ساحة الدار فزبد سعة

ذات يوم افتتحت في ساحة الدار حوة، فتكومت الحجارة في
الطرف النقي من السرداب. وشيئاً شيئاً صارت هذه الحوة تسع
وكومة الحجارة تحنها زرداد ارتعافاً. وأصبح يوسنا أن تغفر فوق هذه
الحجارة، ثم يرتقي الدرجات العريضة إلى باب السرداب. وكثيراً ما
كما يسقط في هذه الحوة وحى لمع. وحين يكون الوقت قد قارب
المساء، فإن السرداب المظلم يجيئنا، فكما ما إن تنمس أقدام
الأرض حين ترقى ناهية الباب الذي يعرفه غامداً دون أن نلبثت.

وإذا انشد بنا الحرف أعضنا أممنا فلا نرى تلك الأشباح التي كانت
ترصدنا ما أن يحل الظلام. كنا نعرف أن الظلمة سريعة تستطيع أن
توقف كل من سمعنا صميم من ملائكة وشياطين، وكنا نخافها معاً.
لقد انسمت هذه المنة أكثر فأكثر، وارتفع كوم الأحجار تحنها.

وحين هلم جانب من الرواق نقلنا حجارتها إلى تلك الثغرة. ذات
يوم تحولت تلك الحوة إلى حديقة صغيرة، أزهرت فيها شجيرات
الورد وزهرات البناسيل التي كانت تشخص إلينا بصيونا الملوثة في
دعة، دم العاشق، فترنلات يفضاء وأخرى ذاكسة الحجرة. كانت
حياة باعثة تبتق من تلك الحوة، من تلك الحجارة وذلك الزراب
كانت ثمة أشياء تهدم على الدوام، وكانت أمي تحملك موهبة فلة
في ترسيمها. ما أن يتهدم شيء حتى قد إلي يدها فتعيد إليه الحياة
كانت أثوابها القديسة تحول إلى أثواب جيلة لنا، والغرف المهلهلة إلى
حدائق مزهرة. لقد دأبت تغارب الحراب بمنزلة لا تفر ثلاثين سنة،
أربعين سنة، بأكثر الوسائل تواضعاً.

القبور

المقبرة التي عند على يدو الشارع الذي يبدأ حيث تنزع الطرق
وتفترق عند باب البيض ويستمر متحدراً حتى المحاطرة تبدو في
الربيع أكثر القة. القبور دارة يحيطها العشب ترصعه زهيرات
البيون، ويبت فوقها الخرمس، إذا دعكت لمراة الحفصة بين
الأصبع ابعث منها تلك الرائحة التي لا يخطئها الأنف. رائحة لا
تشبه شيئاً. الرائحة نفسها التي تبتت من ثمراته الجافة إذ تلقى في
الدار لتحترق في طقوس بالنسة لإبطال السحر أو إعادة الطمأنينة إلى
قلوب أطفال حائرين. يلفظن الخرمس في فم الحجرة سبباً تصهر
بلورة شب على صفحة وصعت فوق الشارع، تتحول إلى دائرة من
سائل شفاف كثيف بيض لونه شيئاً فشيئاً وهو يتصلب فيصبح قرم
ذا لقوب وتآليل، تروزه الأمهات اللقات فربما استطعن فك تلك
الرموز الخفية، لكن وظيفته تكون في هذه اللحظة قد انتهت فيصير
إلى أيدي الأطفال.

القبور أيضاً فقد حترها أمام مدرسة البنات، بفصلها عن الشارع
سور يبدأ عند باب المدرسة. وعلى طول الطريق الذي يمتد إلى السور
كان حائكون يقيمون أسديتهم، يصلحونها أو يشرعون غزولهم التي
صعب سحق

حيو سبهي السور يسطر الشارع في الساحة الكبيرة للباب الجديد
حيث تتعد الطرق وتتصعب، وغير بعيد منها، خلف الأبنية القليلة
التي تبوء سرادج حجب حمة تربية كنا نمر بها ونحن في
طريق من ساحة. كانت هذه لتنع لتعرف بهجة الربيع في
العشب وشيئاً أشعاري ما بنت عليها عتبة أبداً، ولكن إذا تقدم
ربيع ينشتر علينا لعماد غتم أن بها الرعاة ليجروا صوفها. كما
ونحن نمود من المدرسة نرى الأطفال قد غدت عابرة قبحة والصفوف
دعج في كوم. أغنام أسرى تجري على جلدها مقصات الرعاة
وأخرى تنتظر. كان ذلك يستمر أسبوعاً أو اثنين ثم تعود التلة جرداء
كما كانت: لا عشب، لا حجارة، لا شيء سوى هبار خفيف تشبه
الريح إذا هبت. ثم يأتي يوم نسرى فيه أوتنادا تنفق في الأرض
القائسة، وتتصعب ودواليب، معرف أنه العيد يقرب.
على هذه التلة كنت قد شهدت العيد مرة واحدة، تأرجحت،
صعنت وكبكت

ما كان أحد ليبتعد صاعداً إلى قمة التلة التي نجلد من الطرف
الأخر مسطحة يالان يغبور نستر متقاربة في أرض كثيرة الأحداث
والخضر. ما دعيت لاستكشاف هذا المكان وحدي، لكننا استلنا
إليها فرقاً صغيرة في طريق عودتنا من المدرسة، يجلس إليها فنك
اللفظ الملغص - للثوت. هنا قد اقتحت عند هباته حفرة عظيمة،
وهنا يرقد طفل. وتنام ريفاتي الشرح وهي تشير إلى مشكاة تحت
في شمعها قبر ما يوصع مصباح يعني، لثمت. بصر مسوراً لا
عصم وأشعار مثل

بنا والسراري

أنت على شسابي

سألاص كنت مشكك

والسيوم في التراب

فسلم أنعمنا للحن والتأمل، ونظن أننا قد تعلمنا شيئاً □



ساعة صبح
كاتبه من العراق

عمر أبو ريشة: شاعر اللحظة الهارية والمتعة المستحيلة

محبي الدين صبحي



٢٠ في شعره الثاني

١. الهجي والموضوعي

أوضحت دراستنا للجانب الموضوعي في شعر أبو ريشة أن هذا الشعر جتج إلى التكامل مع التراث الكلاسيكي على حساب التزوع الروماني في شعر عصره، دون أن يفقد شعره الموضوعي بريق الجدة وروح العصر، معن حيرة حبان الشاعر وحدانية لغاته الشعرية. وقد مرافق تكامل شعر أبو ريشة مع تراثه بأدماح ملحوظ بين الشاعر وجتمعه فلا معثر في سيرته ولا في شعره على ما يشير إلى اتفاق الشاعر على جتمعه أو صدامه معه. علماً بأن وأاء الشاعر في قصيدته لا تشير إلى محصب الترمجة الاجتماعية، بل إلى شخصية شعرية متحيلة في القصيدية. هذه الشخصية الشعرية مبنية من حيالات الشاعر ورحمته، أي من تصوره لدوره ودور الشعر في المجتمع كما أيا محص لأعراف الشاعر في عصره، وكيف يظفر لعصر إلى الشاعر: مبدع؟ مداح؟ متطفل؟ متى؟ إن الأعراف الشعرية في ثلاثيات هذا القرن وما بعدها ما تكن تسمح بتقديم شخصية شعرية خالقة للمجتمع بمحافظ يسي إلى التصور الوطني وباتنالي، فإن كانت وأاء الشاعر في القصيدية متحيلة، فمن الأثر أن تكون وأءه أيضاً متحيلة. لكنها في الحالتين خاضعة

لعرف اجتماعي ينظر إلى جتج الرجل على أنه شيء بين التصمك والفروسية لكنه لا يسمح للمرأة إلا بالمشق الطاهر وإلا فإنه المعهر^{٢١} الذل وقد ينتهي بالقتل المرحص به تحت عنوان وجرمة الشرف. بعد أن تطور المجتمع العربي بظهور البرجوازية المثقفة، جاء شعر تزار قباني ليطور حساسية تلك المجتمع نحو قضية العلاقة بين المرأة والرجل في الخمسينات والستينات، فلما استولت البرجوازية على الحكم ما بين مصر والعراق، لم بعد الشاعر بنفسه لقتالة القانون مها عرض من ألوان الفرساة العاطفية، لأن المجتمع مع المرأة حقين أساسيين: حق التعليم وحق الاختيار اختيار المهنة والزواج والانتباه السليبي. . الخ. وقد امتد العمر بأبو ريشة ليتقبل من اردواجية المرأة البتول / الطاهر إلى المرأة الموحدة التي تحوص تحرمتها على مسؤوليتها، فتنتق عشيقها وتجره أو تقويه أو تحو روحها. أقول إن هذا التطور انعكس في صورة المرأة في شعر أبو ريشة، دون أن يتناقض هذا مع الأطروحة الأساسية في أن وأاءه وأئته في القصيدية متحيلاتاً لأن كانت لها جذور في الواقع، لكن القصيدية شعر جامع لأعراف قنية واجتماعية، وليست مذكرات شخصية أو سحلاً تاريخياً. بل لا بد من الحزم بأن الحيل وفن القول الشعري يتحكيان بها أكثر من الواقعة التي دفعت الشاعر إلى نظم القصيدية وما دامت القصيدية خاضعة إلى هذا الحد الكبير للأعراف

هذه الدراسة في قسمين، نشرت (التأليف) في عددها السابع والشرين الأول، وهو عن شعر عمر أبو ريشة الموسوعي، وتشعر هنا القسم الثاني وهو عن شعره الثاني





الشعرية والإحائية، فإن تقسيم الشعر إلى ذاتي وموضوعي يسوده أن الأعراف الشعرية ذاتها جعلت من الشعر الموضوعي تناولاً شبه عماد لطواهر في العالم الخارجي، كالحداثيات التاريخية ووصف الطبيعة أو الاحتلال. في حين أن الشعر الذاتي يصف انفعالات الشاعر المباشرة مما يتعلق بهائنه الشعرية - علماً بأن مناطق الاشتباك والاختلاط بين الذاتي والموضوعي تكاد تكون أكثر من موافق الانفصال والافتراق وخاصة عند الشعراء الحدوثيين، أما الشعراء الكلاسيون فالفضل عندهم أغلباً وأوضح. وأبو ريشة أقرب إلى التقاليد التراثية في الشعر الكلاسي، على الرغم من تعرضه لرياح الرومانسية العربية والأجنبية.

ويمكن أن نقسم إلى شعره الموضوعي قصائده الوصفية، مثل ولحزانة ودكرباكاباء (١٩٥٢)، ودولويرت. وفي مقدمتها تأتي قصيدته التصويرية دكجوراء حيث تابع عين فوتوغرافية كل لوحة ووضع، وبشكل عماد قلماً عما جعل التصوير حكماً والأداء معجباً لكن مثل هذا الشعر قليل التأثير في نفس القاري الحديث. ولعل شاعرنا كان مدفوعاً إليه بحسه التراثي الذي يخلج على القصود والأطال صفة جمالية. ومن المعجب أن دقة التفويض تستهلك كل طاقة الشاعر الجمالية بحيث تغفل خياله تجاه المعابد المشيدة، في حين أن الأطلال المنيارة تثير خياله لأن ما فيها لا يستلزم بكل ابتهاجه. ويمكن في هذا المجال أن نقترح مقارنة قصيدته الفوتوغرافية في وصف معبد دكجوراء (١٩٥٧) بقصيدته وصف (١٩٣٧) التي يتوشب الخيال بين أبياتها وتنبؤ الوحي كما أن وحدة القصيدة تشوهد التماسك إلى الحد الذي يصر في استلاب أبيات الاستشهاد بها. وهو يمنحها بقوله

هنا يسقى العزم الشيبان
وتستمر الموت في بقاءه

نظل إذن إلى الشعر الذاتي بعرض تجربة داخلية استلظها وأداء الشاعر الفنية وعبرتها عنها تيمراً مائتاً يتصف بالفاتية حياً أو بالتفريعية في حين آخر. ويمكن أن نل على الشعر الذاتي بقصائده أبو ريشة المعبدة التي يصف فيها شروده ووجدته:

ليلى! أنا وحدي ألقب في الرؤى
طريقاً يروح به الجمال ويرجع
أسهو على ذكرك حتى أنشئ
متعلماً... فني لن أطلع؟
يبني ويسنك عالم لم يمدني
شوق... ولم يبلغ حواء نزع
أنتفت بصلك بإحليلها! وقفا
دق الطلام، وما احتواتا مضجع
ليس! يكاد هواك يجرح زهوتي
فتبوح بالألم الملقين الأدمع

دحرمان، (١٩٣٥)

هذه الألفاظ المختارة المألفة، ولجة التجوي الرقيقة، والقافية الدالية الوقع، واستسلام الشاعر لأساه وذكرياته، تتكافئ لتجمل من المقطوعة صرخة من القلب ذات نص واحد يمجها وحدة عضوية وتكاتف عاطفية وجمالاً أشبه بجبال الرقي. وهي، مع ذلك، من شعر المكر، وتوجد أمثالها في قصائده عديدة: وشروده

ودحرجية (١٩٣٦)، والروضة (١٩٣٨) وأخص بالذكر مقطوعة وزنقة (١٩٤٧)

والحقيقة أن علاقة الشاعر مع نفسه تشكل تجربة داخلية في شعره تستلمت الطر، لأن لها من الحسية ما طورها حتى بلغت تأملاته حدود الحكمة والتفكير الموضوعي الذي يمس الشعر صلالة الفكرة وملاوة الشعور النفس. ففي مقطوعة سنواك دنياء (١٩٤٨) يشرح ضياحه وفضيحه بأبيات جادت قمة في التصوير والتفكير، فهو يحاطها واصفاً مراوغتها.

تطويس بالإصرار أياها
وأطوبها
أنا في نخبك أسأل
السنار عن كاسي وني

ثم يقدم هذه الصورة الصارخة عن القبيجة

وأصبحة الحلم الأخير
إذا تفتح عنه حمي

عما يوحي أنه ما زال غارفاً في وسه يحلم، وأنه يخالف على الحلم من أن يموت إذا فتح عينه على الحقيقة. نجد مثل هذه الرفضات على حنات الحلم الفكر - إن صح التعبير - في قصائده مثل «هيكلي» (١٩٥٧) و«دكانت» (١٩٤١) و«دوربه» (١٩٤١). وفي مثل هذه الوضائف يستند الحكاية المجازية لأن السرد يجعل الحوادث تسع المنى بالترويج، كما في قصائده «نسر» (١٩٣٨) و«بعض الطيور» (١٩٤٤) و«المرأة» (١٩٦١) و«دليل» (١٩٤٤) تتميز لقصائد الحكاية المجازية Allégorie في شعر أبو ريشة بالتركيز والاختصار وبروعة الوصول إلى المفرد، بالرغم من قدرته على التوشيل لقصيدة «المرأة» تنرح كيف لاحت للشاعر جوهرة في أصل الجبال فلما تب في غلابا حتى وصل إليها صاح:

واخسبتي... لم ألق إلا
كسرة

فتركها وعاد إلى الفجع، فلما حانت منه التفاتة ثالثة شاعدها على المد تشق فائق أنها جوهرة. مثل هذه السخرية قليل في شعر أبو ريشة، لكنها سخرية ناعمة. ففي قصيدة «عند» (١٩٥٨) يتساءل الشاعر:

هذه الرؤى كما ضاق في نضازها
ما لي على جنائنها أتمنر؟
والحمر، وبع الحمر، كان ألقها
يسوري أساتي السرحاب ويسمر
ولرى الششاء تطاولت أياها
وزداد عساً قلبه التفتحبر

ففي كل مقطع يصور أن شيئاً تغير فالدروب صارت تنبع بكثرة حجارتها وكان يظهر فوقها فلا يعثر شيء. والحمر لم تعد تسكره فكانه يرب ماة. والشاء أصبح يقض مضجعه وكان الشاعر بلاهة متع الصد متحدياً. وأخيراً تكشف حقيقة انقلاب الأدوار هذا.

وأنت مراني وعطرني في يدي
لصورت ما لا كنت بهب أصر

خففتُ طريقي ذاهلاً متوجعاً
ومررت من عاتياً أشكر
خانت عهود موثقي، خففت
ما كنت أحسب أنها تنفيرا!!

وهكذا نرى أن تجربة الشاعر مع نفسه في منتهى الحسب
العاظمي والراء الفني، بل إنها تبلغ مستوى من الإنسانية لا يمكن
لأحد أن يتجاوزوه إذا أراد تقديم صورة متكاملة عن عطاء أبو ريشة:

تسألين عني م يحيا
هؤلاء الأشقياء!
المتعبون ودرهم
تفسر وسراهم حبة
الذاهلون والواجون
أسم نعلن الكبيرة!
الصابرون على الجراح
المطروقون على الحجة!
أنستهم الأبناء، ما
صحت الحياة وما البكة
أزرت بسندناهم، ولم
تترك لهم فيها رجاء
تسألين... وكيف أعلم
ما يكون على البقاء؟
إمعي لأشك...
استقي
أنا واحد من هؤلاء!

وهؤلاء ١٩٩٠

١- لغزاة المتصلة،

شب أبو ريشة في منح الشعر الروماني بالتحريم والاكبرية عبر
أن ثقافته وطبقته وتربيته منته من الانفاس في هذا المذهب على
الصعيد الحياتي والشعري، دون أن يحول ذلك بينه وبين انتقاء ما
يسوقه من المذهب الروماني، وفي طليعة ذلك أغنية Ickadation
المرأة والحنين إلى البراءة في مطلع حياته الشعرية مع ما يرافق ذلك
من وصف النواصع والإعراف في الرأس، ومن جهة أخرى التفرغ في
حالة الجسد والتبرؤ منه في أن معاً ولعل مغلوبة والدمع الأضمر
(١٩٣٨) تقي بتقديم معظم هذه الخصائص الرومانسية، فالحيوية
فيها حلقة، صبية، غنيقة - والشاعر معها قديماً، لذلك يستكشف
عن أن يندسها فيؤثر الوحدة على تلويث الجو:

١- أنفقت مع الحلم المسفر
عمل نغم شارد مسكر
٦- رويدك لا تزهي بالسروى
خيالك، يا غفلة الشذر
٧- أنا حفنة من رمد المني
عمل مجمر الزمس الأزور
٨- هونيك في غصنة المؤمين
إلى جرعة من قم الكوشر
١١- دهني وحيداً، أزعجني الخطي
عمل مجنب السوم والمفسر

مثل هذه البراءة تحتاج إلى حب طاهر في موسم الوردة
(١٩٤٦).

هنا في موسم الورد
تلاقينا بلا عهد
ورنا في جلال الصمت
فوق مناكب الخلد
وفي الحافنا جمع
عمل الحرمان يستحدي
ولكن شدة براءة هذا الحب جعلت الفتاة تهرب
من نلي، أرى نلك
لا يبقى على عهد
اسأل عنك أحلامي
واسكتها من الرد
وقد أطلق الشاعر نفسه على هذه المرحلة من حياته العاطفية
مرحلة الذبابة، حين وضع صفة وساذج عواناً لفصيدة نعلها
عام ١٩٣٦:

١- شمية النفس تنبلي سيرة
تركت في سمع البغي صداما
٢- هي أمواج شباب مترف
بلغ الطهر عمل رجس خطاما
١٢- فتالي تنسّر دينا من الحب
في ببلع أبري السوم مداما
١٣- كسلاكير، إنا ما انتهبنا
ما نعتت نورة الشوق الشفاما

وتنجد تجد في شعر الشابي وأبو شكّة ذات الصور والأغنية
والليل والبقية من شواب الجسد. كذلك نجد عند أبو ريشة نزوعاً
إلى وصف المرض والحنين إلى الموت، كما في قصيدته «حسرة»
(١٩٣٦) و«شروء» (١٩٣٦)، غير أن هذه النزعة التطهيرية أوجت
إليه بخلق نموذج غريب على الشعر العربي، هو نموذج المرأة المضنعة
التي تحتفظ بحياتها لذاتها، ولعله اقتبس من مطالباته للزميين
القرنبيين، وبخاصة مالاربه لأن الشعر العربي عرف المرأة
الشحيحة أو الماطلة، أما المرأة التي تدفن جامها أو تدفن معه فلا
وجود لها إذ لا رهيبة في الإسلام ولا عند الشعراء العرب. في
قصيدة «عزاد» (١٩٣٤) تطلعت شحيحة الضمعة كاملة الملامح:

أما الصبا فلقطد مرتت نيلابه
فأبكيه، يا غفلة الخليلاب، فأبكيه
ملكك قلبك عن روض الموى رماً
واليوم، روض الموى غيبت سواقه
بالأمس، إن جئت أبدي ما أكابده
لويك جيتك عبا حنت أديده
وما رثيتك لدمع كنت أفرقه
ولا عطفك على جرح أصابه
واليوم جشك: لا صباً ولا كلفاً
بل للجلال الذي يندوي... أعزبه

◀

ليس

في سيرته

أو شعره

ما يشير إلى

انتفاق

الشاعر

على مجتمعه

أو صدامه

مع

إن اكتبال ملامح الموفق في هذا الوقت المبكر من سيرته الشعرية يوحي بأن أبو ريشة استلهمه من مطالعته، لكن تردده على هذا الشكل خلال الديوان بأقله وعمل مدى حين علماً يحمل الظاهرة إلى تجربة إنسانية تستحق المتابعة. فني (١٩٤٦) نقرأ في ولدهاء:

كبرياء الغنسية البكر أبت
أن تسري خورك في كنس حبيب
عاصلي الشوق فما تدرى به
أذن الوائي ولا عين الرقيب
واسفحبه وعشّة تنضج ما
قر في جليك من حمر وطيب

إن ليد التي أنعاه الإله روس بصورة طائر تردد في شعر بيتس، ولعنة ١٩٣٥ - ١٩٤٥ بدو أباً مرة مطالعات أبو ريشة الانكليزية، بليل ظهور تقيّة الحوار الذاتي المرحي وتفتيتاً أخرى مستقيمة من الشعر الانكليزي متعرض لها في حينها. وفي هذا الأطوار تتدرج قصيدته الشهيرة «امرأة وكتالة» (١٩٤٦)، وقدم لها بقوله: «عرفها مثل الأهل للجيل، وانقضى بها بعد عشر سنوات، فإذا ذلك الحال أثر بعد حين. ولما عاد إلى بيت كانت صورة فتال فيوس أول ما وقع طرفه عليه. أي أن فكرة الحال في صراع مع الزمان تقابل فكرة الجيل في صراع مع الذاكرة». وقد سمعت أبو ريشة عدة مرات يكرر «أنا شاعر قصيدة ولست شاعر بيت»، واعتقد أنه عن في فعلته بوجه علم؛ وخاصة في قصائده القصيرة. أما الفصائل الطويلة فطبعها بالذات تستدعي الحشو ومن مصاب شعرية مسترجم بعض من باب أسب

مظومة تظل على مستوى من الجردة عند الشعر الحديث. هذا ما توافقه عليه النقاد منذ دعى الآن سوادني كد يترى في شعره وقصيدة طويلة تعبير متناظرة إلى كرونته الذي كان يرى أن الحس الشعري لا يتجلى في قصيدة طويلة بل في أبيات كان يسما توماس أرنولد وحجر الحدك. وقد ساعد أبو ريشة في اتجاه واحد، القصيدة القصيرة اتباعت للفنية الانكليزية فيما يسمى شعر القطعة - wit poetry - حيث يركز الشاعر المعنى في نهاية القصيدة بذلك والملي، وأحياناً بكاهة ساخرة. وقد طور أبو ريشة هذه التقنية لصالح كاد يعني أن يؤثر على الشعر العربي الذي لم تعرف القصيدة فيه نهاية ناجية بشكل منهجي إلا في القصيدة الحديثة التي أدخلت العزل والمادة والأسطورة. أما القصيدة الذاتية الرمزية أو الرومانسية عند سعيد عقل مثلاً أو على محمود طه فإن خالقتهما تظل احتياطية وليست حتمية، فلم أعدنا الشعر في الفصائل التي استمرضاها لوجدنا الحلاقة حيث، وخاصة في قصيدة «عنداء» وقد تكمل التجربة وينتهي التعبير في للشهد الأخير الذي اقتبسناه. وقد أثبتنا قصيدة «هؤلاء» وهي من أواخر إنتاجه، عمداً، إلى جانب «عزاء» التي هي من أوائل شعوره، وبين القصيدتين حوار أربعين عاماً، لإظهار حصة الحلاقة عند مناقشة هذا الاتجاه في شعر أبو ريشة. ولو ناقشنا الوحدة الفنية في قصيدة «امرأة وكتالة» لوجدنا الحلاقة تحطت بالتجربة وتجاوزها وتمتصها إلى ما لا مزيد عليه، بحيث تغدو إعادة قراءة القصيدة بعد الوصول إلى هليتها حصة مثالية لا يقدمها للقراري إلا الشعر الحكيم الصنع الذي اشترك في نظمها، الإغغام والمعنى الروحي والثقافة الحديثة والأحاسيس الزهف بالثقة



ورشة الأداء وأصابة القصد والإحاطة الناضجة بالتجربة الفريدة. فالتقصيدة تتحدث عن جمال التمثال وخلوه بعد أن غير صاحبه مطلع القصيدة

حسنا، هذي دمية
منصوبة من مرمر
طلعت على الخنثيا طوع
الساحر المستهتر
زُشرت إلى حرم الخلود
على رقاب الأعصر

وبعد أبيات تصف جمال التمثال وحلوه جماله يتمت بأملاكه بالبيتين الرائعين اللذين يقل نظيرهما في الشعر ونعند التمثال لها في شعر أليمانا هذه:

حسنا، ما ألقى فجاءات
الزمن الأزور
أعشى ثوبت رؤي إن
تسمري فنحجري

فإن كان الجيل غير بين التلاشي والتجسر، قطة غبار ثالث في قصيدة «جان دارك» (١٩٣٥)، هو الحال الطاهر الذي يتلوى من الشهوة لكنه يكتفي ويستشهد لأجل هدف سام هو تحرير الوطن وهو يقول: «أرى في معرض اللوفر باريس صورة فتاة رائعة الجبال عن صهوة حواد أدمه لكن الوصف المطول لحال البتول وهي تحلم عن من دارر والعصائر، يذكر قصيدة «جان المصونة» ليس وهي شدة الحبس لأنه منها من اشاع رقابتها الجنسية

• حمل قصيدتي

المرأة النسيئة والزيجال لتضع، إذا التفتا، هل يمكن أن تتسا بينهما علاء، لاسمح سريع يوحي باستحالة ذلك. لكن التجربة الحية والجنسية الشعرية يقولان خلاف ذلك. إن العمق والجدّة وتنوع الشاعر وحدتها التي نطالمتا في قصيدة «طيف» (١٩٦٦) تحمل منها قصيدة فريدة بحق. إنها قصيدة الاستحيات الملكية والشخصيات العدة واللحظات النادرة. مرة أخرى نذكر التجربة في البيت الأخير بحيث يبدو خطوط القصيدة ويغير نوتاتها فتجرباً يؤثر حتى على معنى الحياة والحب في نفوسنا

على خشبتنا نمار طيبك وأرقس
فأبعد هيج الشوق والعطر عني
وتسالي: ما بي... فاستقر زسرتي
وأرسو أوشتي... موجعاً، متسلاً
وأرجع عنها حلالاً منك وبشي
وفي حافتي حور، وفي مفتي ظنا
وأغسرت في كناسي صبرك كلها
فأحرف الأشياء، إلا تسوء!
حشاشتك! أبغني في بقية سلوة
الركب بها اللبدي كان علف
فكّل جبال صلب بي مه هاتف
إليك تساهي، أو إلى سحر ك اتني
ولي حطرات، بعداً، في درب عرقي
ساقطتني وقتاً، وأصعب دوت



والفصاح بالحب الذي تعرقينه

ولن تسألني عنه . ولن أتكلها

الحقيقة أن القصيدة تحمل سلسلة مواقف. فقد كان يقبل واحدة حين لا به طيف المرأة الأصلية في حياته، فتراجعت رغبته: وفلم يعد وجه الشوق والعطر عنها، هذا هو الأداء الشعري الذي يعطي جوهر الموقف. فوجه الشوق والعطر هو لب الموقف بين وبين المرأة التي ترافقه وليس تعبيراً مروقاً لللفظ. كذلك فإن كلمة «تسأله» لم تجلبها الغافية، بل إن طبيعة الموقف تستدعي لأن الرجل يداري له بانتمائه في مثل هذا الوضع. كذلك فإن شعوره بالوحشة وهو في صحبة المرأة يتساوق مع تناقض الموقف: المرأة بجانبه وهو يزداد شعوراً بالبحر والظلمة.

في الشعر كيمياء يتوقف تأثيره على دقة احسانها بها، ولا يستحق النقد اسمه إلا إذا حللناها واكتشفنا. والشاعر والشاعرة هما يتساويان في الجهد لهذه الكيمياء، لأن الشاعر يعرضها عفو الخاطر والشاعرة قد يمس بها ولا يعرف مصدرها. وأنا أؤزم بأن تأثير الأبيات يأتي من أن حالة الانقسام التي عان منها في الأبيات الثلاثة الأولى عبر عنها بثلاثيات منقسمة والشوق والعطر، مروجع متمسك بجمع علماء لكنه حين انفرد بنفسه زال التقسيم واستعاد الكلام وحدته. أما حين توجه إليها بالخطاب فقد عاد الكلام منقسماً على نفسه ليصل بالاتقسام إلى ذروته: «ولن تسألني عنه ولن أتكلها». وإذا نحن التقسيم في شعره - وقد لاحظناه صراخاً عذيباً - ليس فقط حليلة بلاغية لكن له دوره النفسي أيضاً. وهو أي حسن التقسيم - يؤدي دوره بوضوح ظاهر في قصائد عمر أبو ريشة عن الجلالة، فطبيعة «في البارة» (١٩٣٦) تتحدث من غائبة دخلت إلى الحياة، هبات ووسومات الكلام عنها، على التراضي أن الشاعر أرفع مقاماً من أن يثني علاقة مع مثلاً. وهنا يظهر حسن التقسيم الإبداعية الوضع النفسي والاجتماعي.

عرفتُ نثرك.. فالتفتتُ

تسأل عنك أشواقني

فاحسب على حطى مني

فأجابك فسبك أمدقني

وهناك بنشوتي هس

النديم وبسمة الساقني

فكم هزء بعشق

وكم رهيباً لعشاق

• • •

متى أتاك؟ لا أدري

وماذا بعد إنعفاني؟!

ومثل ذلك في قصيدة «عشاق» (١٩٤٢) حيث يتجاوز حسن التقسيم التصوير الفني ليصبح عاملاً بنائياً في أساس نظم القصيدة.

وفي عام (١٩٦٤) نقرأ في قصيدة «إن ذكرت»:

كم وقفتُ لي دون دارك

عظمتُ بالذل صبري

وعظمتُ من طرفي كائي

ما لحمت خيال غيري!!

أنا إن ذكرتُ نثرت عاري

أو تسيت.. طوبت عصري

يمكن ذلك نجد قصائد الفناء تتدفق بهدير متصل وإن كانت الموقف التي يعرضها لا تخفى من طرفة، بحيث يصح القول إن شاعرية عمر أبو ريشة تعتمد على جعل الغريب مألوفاً والمألوس غريباً. فقصيدة «ليلة» (١٩٤٦) يقدمها الشاعر بقوله: «كان يعلم أنها أول وآخر ليلة..».

١ - حسناء، هذا ليلى المتع

فلسطوره في شوقها الأضلع

٢ - ما كنت أستوف وجدتي عل

إفراحي، لو أنه يرجع

٣ - فلتتفق النعمى على فصة

لا أرتوي منها ولا أشبع

هكذا يدفع الشاعر في غويته وخرق في نغم أصل من ألوهه. لكن هاجس الكبرياء وفكرة النعيم الزائل يتفحصان عليه لغته. فهو زائر عابر لهذا الجبال الباذخ، وليس من حقه أن يسأل من الذي كان قبله أو يحسب بين يديه. عليه أن يقبل هذا الواقع الزائل وأن ينهل فوق ما يستطيع قبل ابتلاع الفجر. هنا تغير أحاسيس الشاعر بثلاث من الصور يمز نظيره في الشعر

٨ - حسناء، هذي كبرياء الحوي

أمره، وصل أشلائه تنمض

٩ - إلى أسأل أكلتي على راحتي

من كما ترقى بعدي بما يسرع

١٠ - حسي من الزنق إن لا أرى

من أي شيء في السرى يرمض

لعل هذه كانت وتطراء النغم. لكن الشاعر تجاه الحياة بين وضعين: إما أن يفرض رغبته على الحياة فيكبها وفق هواه، وهذا ما يدفعه إلى الإثم والجريمة، كما في «كأس»؛ وإما أن يخضع لخصية الحياة ويرضى بما تنبع له من ابتهاج ولكن على حساب كبريائه. وشخصية ذلك الجن تظل علينا في أكثر من قصيدة تطوي على محاولة للفشل أو تهاديه به. هي تقديمه للقصيدة «عاصفة» (١٩٣٧) يذكر أنه «زارها ليقتله» لأن كيانها كله رخص لوشه شواتها العاصفة:

إن هذي العروقي في جسمك الجهي

أنسابيب شهوة لا دماء

ويعد أن يصور صرخة واحتجاجها بحياتها ورد على عذابها بشقائه وانتداعه بيقار في ما يشبه أن يكون في المسرح ذروة مضادة anti-climax

ما أجيب الجبال.. إن صرّ بي سأل

كيف انتبذت أنفأ قصصاً

أهز الصياح مضجعتك الخضض

طيباً فما يرى منك شيئاً؟

• • •



أنت أول ما يعيش من قسري

وتركني أطوي الحيلة شقيا!

القصيدة حسنة التباسك، وسارها الانفعال يبدأ بضرورة الغضب في المقطع الأول، وفي الثاني يدل بحججه في أنه لم يظلمها إذ أن ليجمعها تدفع ثمن تعذيبها له، وفي الثالث يشرح غيبة أمه فيها وشقاء حياته معها. في المقطع الأخير يتجاوز غضبه اللوعة عندما يشرع بقتلها، ولكن يقلها بقلة الروادع.

أتكفي الآن، يا بني... وهني

قبيلات السودان من شغفتي

ما عمل مجبريك؟ أي حبال

أنتفخ ساكناً مجبرتي؟

عند هذه النقطة ينير الموقف وتقلب الأدوار فيتلاشى تصميم القاتل وتبدل انسانية الشاعر. لكنها انسانية مدخولة. بقي ثورة غضب أخرى يقول لها:

لست أحيا إن لم أبت كل يوم

فيك شيئاً صيدته في ضلالي

٦. الغريب والثأري

بطبيعة الحال، إن مثل هذه المواقف الخطيرة ليست تمييزاً عن نزعة سادية، كما قد يستج النقد النفسي للشرع، وإنما تنبع من نزعة مسرحية قادرة بالوصول في كل موقف إلى الحدود القصوى منه لاستخراج إمكاناته الأبدية الماثرة في تصوير الظلم للتحية وتكرهها، لأن القدرة على التأثير تأتيا أولاً من وحدة التجربة وهذه الوحدة تتحقق من خلال الحصر في الموقف الواحد بينما هي الانكسارات الكائنة فيه. كل هذا من عناصر تعريب المثوس وتأييد التعريب، وفي هذا المجال نقرا له قصيدة عجيبة في اسرارها وبعد مرضي الخيال فيها. القصيدة بعنوان «انتفي» في حكاية (١٩٥٣) ويذكر فيها أنه عاد من بابل لثقف صحابه لسباع غرائب أسفاره

وأسكرتهم حكاية الخرف الدافق

في غشلة من الأقدار

ثم يذكر أنه عاد من نيوي وروى لأصحابه ما رأى:

وأنتعتم حكاية العدم المائل

في قسوة من الأقدار

وأخيراً يذكر الحقيقة، فإذا بالحقيقة أغرب من الخيال:

وعدت من عمالي، تأسق

في حين فياضتين بالأسرار

فيها يغرق الخيال، وتتهار

الأماني، وتستحم الدواري

كثرت فيها حكايات نمالي

وعزت، وحار فيها اختياري

ما ترائي، يا بدعة الحسن أروي

لصحا، وكلهم في انتظار؟

انتفي لي حكاية، ربما شك

صحا لي في الصدق من اختياري؟

فيها ما انسجام في السبك مع تدفق، وأتسق في الخيال مع رشاقة، والتقسيم يتجاوز ثنائية التصاد إلى وفرة التراء وتوسع الخي ويزور الخيال، وتهار الأماني، وتستحم الدواري. كثرت وعزت وحار اختياري، فلا يحوق التقسيم لتدقيق الشاعر وتعدد الأحاسيس. والحقيقة أن المرأة العطاء تمنع شعر أبوريشة تضارة وتلاون غريبة.

قصيدة «هنية» (١٩٣٧) تحمل شعوراً بالآسى من حب واعد لكنه متباعد.

هنا الهوى يا ليل، رؤيتي

بالأمل الخلو، ولم يورق

وعنائه يكسو دروب الصبا

بالباسمين الضف والزنبقي

رضيت منه بالشرع الذي

فست عليه أفضع للفرقي

وقصيدة «ولا بسمة» (١٩٣٧) تحمل حيرة الشاعر من قطع المرأة لملامحتها معه بلا سبب فهو يسترجع في كل بيت إحدى حالات الهوى، فإذا وصل إلى حاصر الحجر لم يجد منطقاً يسوغه، فالقدمات لا تقضي إلى هذه النتيجة.

انكسري؟ وما زال صن الهوى

وهو في شغري البداسي

أهكذا ينحل ما بيننا

وتنتهي نساء أبياسي؟

كثير سيترك في إسرك في صعلق

عنك، وسرور الدروب أحلامي

وكم نلت وما طامنا

عزيتي من وقع أقداسي

• • •

صورت بي اليوم ولا بسمة

منك، لظهري أو لأثامي

في قصيدة «عالم من نساء» (١٩٦٤) يذكر أنه سير مع امرأة إلى الرافا. كانا حامين حتى سمعا نداء النية فتودعا:

سارت إلى التركيب... مشدوة

معدودة أجفائها بالسماء

وغاب في اليم، وعاشت به

وغاب عني... عالم من نساء

وأي فراخ هذا الذي يشأ من عالم تغيب عنه النساء!

وفي فراخ غائل نجد الحيرة والأشغال متلازمين بشكل في رفيع

وحدي لو أنك أفضي

من ظل كاسي، ظلاً

أي أن طبعها أقرب إليه من ظل كاسه وهو في وحدته يتعكر

أبلي عليك الليالي

ياجنس ليس يبلى

ولم أزل في خفولي

أسقي لسرك حلاً

• • •

لم أذكر كيف نصحتني
لبي السعير، وولّى
لعله كان أشهى
من أن يلدوم.. وأحلى
(١٩٦٠)

وفي مثل هذا الموقف نجد مشاعر إنسانية معروضة في صور
ومعاملات تثير الاستغراب والدهشة لقدار ما نعرفه من حبان
وحبي:

لم أزل أصحب قبيدي متحمساً
وجراحي لم تنزل تشم قبيدي
أننا أقبلت عليه راضياً..
بعدها حُبْتُ في عهتك وشدي
• • •

ما تبقى غير هذا القيد في
إبه عمري.. فإن أرمي به
لا أطوق السير في الوحشة..
وحدي

(١٩٦٦)
وأحياناً نجد الشاعر يسعى عاصداً إلى تغريب المألوس فقد
تعارف الناس على حلاوة اللقاء وأضاني في وصفه الشعراء، أما أبو
ريشة فيجعل من لحظة اللقاء أقصى تنهات الرعدة.. لأنه لقاء مع
المرأة الممتعة التي تشكل المحور الرئيسي في رؤيته للفردانية. فحين
(١٩٦٤) تشرح أمر علاقة مفطرساً لثقلها الشاعر
وسافر يظرب في الأرض منبها نفسه بمفارقات والحلم والنية على
هجرها. لكنه حين حاب عاد إليها.

عدت من رحلي إليك، وسرحي
لم تلبسني راحتي إشفاق
الوجوم المبرر في طرفة الذامل
أقوى من صرصر الأسواق
ليس فيه من الليالي المواضي
أنني حبيب على الليالي البوالي
رُوح عني! طال اغترابي عن نفسي
هوا وحشاه.. كان التلاهي!

٧. بعد أربعة عشر سنة:

بين ألبورت في جهد بقدي متصل على مدى ثلاثين عاماً أن الشعر
في جوهره مسرحي.. وبالتالي فإن لتخييل قابلية في إضفاء الملامات
وجعلها صلة محسوسة.. ولكن مع الاندماج في السرد التسلسل
والحدود نحو التقطيع ووثبت الخيال للإيضاح سذكر أن أفضل
قصائد أبو ريشة هي القصائد التي تنرد قصة متصلة مثل «دولة»
(١٩٦٢). فهي تبدأ بعشدة المرأة وقد سكوت فوعلت ما ن تزوره في
ليسا، وكيف احتاج الشقاء فينا حين زارته المرأة مسهراً في كهف
وسمعا غنة عجور عمري، ثم عاد إلى بيته وبات في سريره
ولعباً الكوخ الصغير. تحيرت
سريدي لم نستطع سديده

وتتأوى ما بيننا من حجاب
قانتني جدول.. وركت خيلة
وأطلل الصباح تشوان يروي
عن هواننا صابرة وهديله

مثل هذا السرد القصصي بعيد عن روح الشعر لأنه يفتقر في
تأنيث موهب. وهذا مصدر احتقان شعر أبو ريشة السومري
والتاريخي وأما ما أفرجها من مخزونات تحت علب «المرأة المتصعة»
وحسن التقييم، والعرب والموسى وإنه يصمم عدداً من أرفع
فخاخ الشعر الألماني الحديث بفضل تعدد اللواقف وتوسع الشخصيات
وكشافة الأعمال وتطور الشخصيات. وهذه حصائص لا يمكن
اكتشافها في الشعر الألماني إلا إذا وضعنا في اعتبارنا «مسرحة»
القصيدة معياراً عاماً للتقييم والتقسيم، أي أن المسرحية المقترعة هي
التي تحتية الأساس الذي تشاد عليه البنية الفنية. يصدق هذا
البيان على شعرا القديم والمعاصر سواء سواءاً فبأنات أخرى،
التي:

سموت إليها بعد ما نام أهلها
سبح حباب الماء حالاً على حال
(وما بعد هذا البيت)، تتأوى في إجمائها السرحي مع أبيات
الشرع الرضي المشهورة

ولقد مررت على ديارهم
وطرفوا سيد البيل نهب
فولفت حجباً من رجب
بشوي فوج سلمي الركب
وتست عي.. قد حفت
عي الطلول.. تلقت القلب

هذه المسرحية للشاعر الخالية في التجسيد اللغوي لروايات
الخيال في شعر أبو ريشة. هذه الروايات يكسها عن الشطح احساس
كلاسيكي صارم بصدق الانسلاخ، وبسلامة المعنى. وصحة الجوار،
وشغافة الاستعارة، مع احساس معاصر بتدريج الانفعالات وتكوين
الروايات وبلورة المفكرة وضبطها منعاً للانفاس ودعماً للحلقة بين
المعرض المومي والايام الكئيب، مع تنوع اللواقف وتغير بركات
الحطاب وسحرية مزمنة.

لك ما أردت، فلن أسألك
كيف تشبهت أمراً ما نزل
حسي سموت بخاطر المعنى
هسيب
كم قلتها: لك ما حبيت
وكم تخمست بين الرسائل
أنا ما حدثت على الشفاء
ولا تخمست على الأنامل
• • •

لك ما أردت، فلن أغير
ما أردت، ولن أحوّل
إي رميت بحبي
وشركت لطيف السائل

٥. انظر توقيص صابع أبو ريشة
والحبيب المصنوع، الثاني، أيلول
١٩٦٥، ص ١٩

وفي مقالة تدعى «النهج
القصصي يقود إلى استنتاج أن
شعر أبو ريشة يبعث من الحب
والجسد مما يعني أن الشاعر
عاصر عن تعقيد كسوتونه
الجنسية من المرأة التي يعجب
ولا يستطيع ممارسة الجنس؟
مع العاهرات

المقالة تصحح بين البداية في
قراءة الشعر والاشتباه في
استخلاص نتائج تخص شخصية
الشاعر التاريخية المحسوسة
ومن المؤلفات أن سوسني
المعاصرة الجوسفي قد ولدت
تحت تأثير هذه الممارسة
الاشتراكية، فقصص معظم
قصائدها هي شعر أبو ريشة
لتعيد طلاق توقيص صابع عينا
بأن طوقاً شديدة وحيداً هي أن
الشعر لا يعبر عن شخصية
شاعره بل الشخصية المعربة
مختلطة، تلمح لأفكاره القارية
بمستلزمات وتنازعها، ومع ذلك
فقد درست حقائق اجتماعية
هامة في سريدي أن يتبع أبو
ريشة في محيطه الاجتماعي
العرابي. تقول
«إن الوسائط الاجتماعية
وأدبيته عند الرائي المعاصرة
تقف على طرفي معيار من حرية
الرجس العفوية أو كتمان
القصائد الرجل «موروث»
مؤلفات فنتشر بفعلونه الذكر
وحريته التبعة على مدى هذا
الشرح يمكن أن يخطر في فطن
الحمد عن الرغبة في علاقات ما
قبل الزواج في شعر أبو ريشة
وأخيراً على أنه قصص مرضي
وإعطاء على أنه ظاهرة جنسية
معرضة مباشرة لهذا الاعتقاد
بأنها السرد والرجس وظرف المرأة
وبطاعتها وليس هذا قريبا من
مؤلفات الرجل الأنثوي في
القصص العصري في الثلاثينات،
وبخاصة رجاء مثل أبو ريشة
يحللون في الرجس في نهج.

Trends and Movements,
Op. Cit., p. 233/1.

(حسي، ١٩٤٣)

أليست هذه مسرحية؟ أليست تاريخاً لعلاقة؟ أليست حواراً؟
أوليت رسماً لشخصين وتصوراً لثلاثين وسوقين؟ ومع ذلك
ملتصق في عمق العلاقة وقتها بين البيت الثالث والرابع.
- قالت له: لك ما حيت/ وهو لم يحد على الشاه
- ختمت بها الرسائل/ وهو لم يصب على الأنايل
لم تلصق في دفة التناظر بين الحاسن والسلسل بلزاة الثالث
والرابع. وأخيراً الحركة التي ينتهي بها البيت الأخير وجمال الصورة
فيه وروعها وحياة الخيال ونضارة المشهد. ضح كل ذلك في
الحسان ثم قس هذه الأبيات على قصيدة صودي، (١٩٦٥) التي
قبلت بعد ربع قرن من حسي، والتي تصور الموقف ذاته تقريباً،
ومع ذلك فإن نصب الوجهة المسرحية وحده هو الذي يجعلها
قصيدة تختلف في الأداء والصورة والمفاهيم والجزء الشعري وتطور
الافتعالات. لهذا فإن قصيدة «صودي» - مثل قصائده شعرة كلها
دون استثناء ودونما حاجة للعودة إلى تفاصيل تلك القصائد
الأسلوبية والتجيلية. وهي مع ذلك بذعة من بدائع الشعر في
ألفاظها وصورها، وسوف نهي بها هذه الدراسة المختصرة لعلنا أن
قراء اليوم عرّومون من البحث عن هذه الروائع ومن التمتع بتلويق
اللغة الرفيعة والصياغة الرشيدة والتأثير المفطرة والمشار الصافية
والشاهد المكثفة. ومع ذلك ففي صميم الموقف مفارقة بل مفارقة
تجمل من الشعر مفارقة، عماء العربي الأصلي فعين يقول العربي:
ليت شعري إني يعني: ليت علمي يحيط بكذا أو كذا. ففي هذه
القصيدة من المفارقة بالفرق والصلح ما يحجز كثيراً من التجليل
الروائي لما تكنه الصدور

عودي

قالت ملأكت. انفت. لست نادمة
على فراقك. إن الحب ليس لنا!
سيفك للز من كسي. شئت بها
حقيقي عليك. وما لي من شقاء
فني!
لن أشتي بعد هذا اليوم أمانة.
لقد حدث إليّ العش والكناء.
قالت. وقالت. ولم أكن بمعصيها
ما تار من لضعي الخرى وما سكتنا
تركك جرحها. فالدقة مشرحة
والعطر متبك. والعصر شربتنا
وسرت في وحشي. ولليل متحف
بازمهير. وما لي الآن ومنشأ

ولم أكد أجلي ديري على حاسن
واستل على حركت الحشنا
حتى سمعت ورائي رجس زقربها
حتى لست حياي عدها اللبنا
نسبت ما بي. هزني فجاءتها
وفشرت من حناي كل ما كفتنا
وصحت. يا فتني! ما تعطين هنا؟؟
البرد يزدفك عودي..
نأهوا أنا!

وعلى الرغم من كل هذا العمق فإن شعر عمر أبو ريشة لا يبرج
عن المفهوم الأساسي لمعنى الشعر العربي: شرف المعنى (أي سموه
عن الابتدال) وصحته، وبجالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف
وغزارة البديعة، وكثرة الأبيات الغريبة المباشرة. مما يثبت أن
التقاليد الكلاسيكية في الشعر العربي لا تحول بينه وبين المعنى أو
التجديد. فالمسألة في جوهرها قدرة الشاعر على تمثيل تراثه الشعري
أولاً ثم جعله ينشرب تقنيات الحداثة بحيث تشع في أرجاء القصيدة
دون أن تحل بدورها على الأداء والإرسال. إن مفهوم الحب
للمستحيل والوفاة للمتضمنة والرجل الجوال يقع بين الرومانسية
والسريالية، واتساقه في شعر أبو ريشة يدل على أنه يكون رؤيا
شاملة في تصويره للحياة، وقد عبر عنها مرتين، إحداها في سر
الرباب (١٩٤٦) حيث أن الشاعر وأحد بالرمز للثقب ظمناً
تحت أشعة الشمس يتم ليحلم بالله.

إن جيشكسي سر الرباب وجديته

حلم الرمال الماحجات على الظلما

وما يجعله شاعر اللوحة الغريبة ولقطة المستحيلة، والشوق الذي
لا يترقي، والشرق الذي يسبق ويتوكل لقاء. وقد تبلورت هذه
المخاطرة جميعها في أبيات كتبها على قبر والده بنون وقلي معك،
(١٩٤٣).

ناداك تحنناً.. فبأ أنشدك
فذهب، فذاك الشوق، فلي معك
مرنا معاً حيناً، وخلصني
وحدي. على الدوب الذي ضحك
أرسل إلى الدنيا.. وأما فيه
فيا أراهـا جاوزت مضجعتك
حسبي عليها موهدي في السما
أهم فيه سر ما استودعتك □

١. ففضلا القول في مسافة
القصيدة الشعرية انفتحة في
كتابه: الكون الشعري عند نزار
قبيتي. الدار العربية للكتاب،
لبياء. تونس ١٩٨٢. ط ٢ المجلد
الحاسن. الشعر والشاعرون.
ص ١٧٥. ١٧٤.

٢. في عام ١٩٨٢ كتب براندي
دراسة عن شبي فرق ليبي بين
الشاعر الذاتي والتوضوعي بأن
الشاعر التوضوعي، ينسحب إلى
أضداد الخارج (الشباب الخارجية).
مع إشارة لوربة في كل حالة إلى
الأفراد الصادر. أما الشاعر
الذاتي، فهو لا ينسحب إلى ما
يراه (التي يبل إلى ما يراه الآخر...
فهو يعبر حيث يلف، فليس
أن يصب في روحه بوصفها
أفضل لتكاتب لشدة الفصل
المطلق، ولذا فليس الذي
يرسب أن يمدرك ويتصمت
عه.

The Complete Poetic
and Dramatic Works of
Robert Browning, the
Cambridge Edition,
1896. Appendix, An
Essay on Shelley,
pp. 1008-9.

١. الوساطة لعلي بن عبد العزيز
البحراني، ط ٢ القاهرة ١٩٦٦.
ص ٢٦

مجلة «الثقافة»
السنة الثانية

(١٩٨٩ - ١٩٩٠)

تصدر «الثقافة» خلال شهر أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠، مجلدات سنتها الثانية المؤلفات ١٢ عدداً،
والتي تضم من العدد الثالث عشر الصادر في عوز/ يوليو ١٩٨٩ إلى العدد الرابع والعشرين
الصادر في حزيران/ يونيو ١٩٩٠، مع فهرس كامل للكتاب والمواضيع.
وتستكون هذه المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ إلى ١٠٠ ويتجدد فاعر.
وتمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيهاً استرالياً، يطلب مباشرة من إدارة المجلة.
ولا يزال هناك نسخ قليلة متوفرة من جلد السنة الأولى لـ «الثقافة» (١٩٨٨ - ١٩٨٩) وكلها
مرقمة ضمن المئة نسخة. ويأج المجلد الواحد ١٥٠ جنيهاً استرالياً أيضاً.





ولكن مهلاً قبل أن يسلك أحدهم قلبه، ويرفع صوت الفياح في وجهي باسم التطور. وأحسب أن أؤكد على ضرورة احترام وجهة نظر الآخرين للجدرة من أي ضلالة مزيف وكلمات جوفاء. فمن المؤكد أن كل ذي علم يعلم بأنه لا يمكن تعميم أي نظرية منها كان مضمونها.

كما أنني لست ضد حرية المرأة، ولكن ما قولكم في امرأة باعت نفسها للشيطان وتشبهت بالرجال ونسلكت إلى فراشهم عن طريق المكاتب، ولجأت عذرة الزواج نبعاً لذلك إلى ورق بلا حبر. وإلى السلبية يسألوني عن المثقفين والمحنة الثقافية... قل لي في شأن يخنه!

من الطبيب الذي يبعث عن لكمة عيش كريمة إلى فتاة المكب التي تبحث عن لذة لا تدرم. وإذا ترك المهني صله بالله نحو الضائقة التي عنها يتحدثون فمن المؤكد أنه لن يجد قوت يرمه لأن حفة من الدولارات فإن حصل عليها لاند بحث أو مثاق لن نضعه من جوع وإن تزعم من خوف على مستقبل أولاده، ويمكن أن نقول دون تعميم أيضاً: أنا مظف إذن أنا قدير. ولا يمكن أن نقول إلا هذا: أنا غني إذن أنا متعبد.

وزيادة التأكيد على ما نقول ما عليكم إلا أن يترجمه أحدكم إلى اللفظ الكبير الموجود معنا، اللفظ الذي بلغ حد الوضاعة والتمصري في فقرة كل ما نلفظه ويرى سبلاً من المكتفين والفنانين لا ينتهي وكلمات ليس لها معنى أو مضمون... إنه جهاز التلفزيون الملقوم؟

فإذا أنتم تفلتون؟ □

خاب وأخواتها

حسين المزدواوي

كتب من ليبيا

مجمع اللغة العربية

■ هل بقاء فمخ يبعث في النفس الرعب والزهو والعت، علقت لافتة مكتوب عليها بخط الثلث الوديع (مجمع اللغة العربية).

تجرب الشوارع شبه عالية وليست صديقي. تلم بالقرن مني علوية فلما وليت زوجتي. تشكر لي هومها وأمزاجها وليت فريسي. الأيام تلاحقنا والشيب يستعد لفزونا، ولا نبال، تأخذنا الحيلة بملقها بعيداً والصبر يهني. وتكاد تنسى لم تمن على هذه الأرض أو تتسلى ذلك وحسباً أننا لن نملك فيها أبداً.

هذا جزء ناله ما يحدث باسم التطور والحضارة اليوم. إذن القصد هو حضارة.

وكنت أعلم أنه لا تطور دون حضارة، ولا حضارة دون علم ولا علم دون ثقافة ولا ثقافة دون تربية وإن عباد القرية وأهلها هو والأخلاق.

والتاريخ يثبت ما نقول إذا فتحنا إحدى صفحاته ونرفقنا عند الأمة الأسبوعية إن صح سميتها باسم أمة، فلماذا نجد في تاريخها واشتر، الذي لا يرتكز على أسس شديدة، ولا تمي المشرود الحسرة. سكان أميركا الأصليين الذين لم تاريخ هزيمته إذن عترفت عند النقط التالية:

1- العداة الجارات الضيف السوية عندها هذا الأمان عزو العلم نتيجة تقدمهم العلمي.

2- حين جنون الأميركيين عندما ألقوا الروس للركبة الثقافية الأولى حول القمر.

3- نقدوا عظمهم فلما عتدا بدأ القبايون اليوم بالتفوق العلمي المائل عليهم.

لقد بحث الأميركيون عن أسباب التفوق تلك فوجدوا أن القرية هي الأصل، لذا تجمعهم بالوراثة يتركز جهودهم عليها، ووضعوا البرامج والخطط لتلهيب أحلامهم بعد انحطاطها الأخير.

واللأسف نقول إن بحرية أي أمة لا يمكن شراؤها أو استيرها؟

إذن لنبحث عن الأخلاق في مجتمعاتنا اليوم لنطعن على الغد.

يمكننا أن نخصر عملية البحث بإطلاق تحليل شديد من التحاليل الخلقية السائدة اليوم في بعض مجتمعاتنا، فهو أنظر بكثير من إيمان الخرافات. وليس أسهل من جرعة تركيب من صمد. فقد بدأ التسلسل بخروج المرأة إلى الشارع من دون حجاب. وهله فتنة، ثم دتورها ميدان العمل. وهذا ليس عفاً. وانتهى بجوارها رداء طارئة للكب الرسمية. وهنا كانت لصية.

عري الثقافة

جميل أحمد للصكري

كتب من سورية

■ خرجنا من الأندلس رهطاً عنا ولم نعرف ولم نحاول أن نعرف السبب؟

سقطت مدتنا الرابدة تلو الأخرى تحت سناك الغزاة ولم نعرف السبب؟

نعمل السلاح للتحرير ونقتال ونطرد التتال سنوات وقرن من دون أن نعرف السبب؟

ماتى صديقت وأماي تحدثت ولم نصاروا لأن نبحث عن أسباب الفشل؟

وكتا في كل مرة نقفل فيها نضع اللوم على كثر القلة من دون محمل.

انتشر الجهول والقصد انتشروا غفياً في مجتمعاتنا المتحضرة اليوم بسبب تطور جيش القداء عالياً؟

إن كثر الفشل هذا هو الكثف المظلم في كل صرخة تطلقها أمة من الأمم لتحلير أبنائها من الاحتلال الداخلي والخارجي، فمن القصصه هذا الكثف؟

هل يمكننا أن نطلق هذه الصرخة على كل من يسلك القلم أو على كل متعلم مهياً بلفت درجة تعليمه سواء كان فنياً أو فكرياً؟

أم هل يمكننا أن نطلقها على الطبيب والمهندس اللذين لا يصرقان من الثقافة شيئاً، ولم يكن تعليمهما العلمي إلا بهدف الحصول على مستقبل أفضل لا غير.

إن بطور بنا الأمر لنكتشف أن الكثف هو ذلك الإنسان العفري الذي أخذ من الثقافة والأدب مهنة له، فلم ترد عنه الجوع. وابتعنا شديد فإن هذا كله يفرنا إلى الموضوع الرئيسي وهو لفتا يتحدثون عن وجود عنة ثقافية وبقرون الموم على المثقفين، وما حاللة هؤلاء للمثقفين بالترعية... لتبدأ من جديد.



دائرة الاسئلة

عبد الكريم حبيب

كاتب من سورية

■ عندما أراد حيزل أن يخلص الجبال فيقته قال: «الجبال هو التجلي الحسي للمفكره أي أن الفن ترجمة للطبيعة الإنسانية، يجعل معنى الواقع حسيًا، وذلك بإبراز طابع جوهرى للموضوع الثارى، ولا يكون ذلك الطابع جوهرى إلا إذا عبر عن الجبهة لأن الفن عموماً انعكاس للجبهة، فهو يمكن النفس البشرية من استقراء تاريخها الإنسانى. ومن هنا، فإن الأدب قد تحول من الذاتية الفردية للجرعة إلى الذات الجماعية مما أدى إلى حيوية تغيرية في الأدب على صعيد الموضوع، لأن كل أدب إن من الإنسان الذى أبدعته فليس يس بصورة الناس الذين يؤثر فيهم، لأن العامل الحاسم هو الإحساس لا بالواقعة الموضوع بل بالواقعة الحساس للذات، وعلى وجه التحديد الإحساس بالواقعة الصور الأولية التى تشكلت بجموعها العالم النفسى العكس في المرآة، على تميز برونغ، وما ذلك الانعكاس إلا صورة الواقع التى تحيط بالعمل الأدبى، ويعبر عنها النص بشكلية التعبير التى تتناسب الوسط الاجتماعي، والتنسطة التاريخية التى تحتم سلوكاً سلطوياً معيناً، وإن القول بأن الأدب يتلقى في إبداعه أثر النزاعات والصراعات اللاشعورية وحدها ولا يلوم في إبداعه بتأدية أية مهام اجتماعية وأدبية الطفولة، هو قول لا يتجرأ عليه إلا من أعرض بصورة تهايلة عن السيكولوجية الاجتماعية وأغضض عينه عن الواقع، لأننا إذا أردنا أن نبين عن حقيقة النص وخصايته فينبغي أن نبين عن هوية الواقع الذى حرص على إبداع النص ومن هنا جاءت جدلية الواقع والنص. وفي رأيي أننا ونحن نعيش السواقة لا نستطيع أن نستخرج النص من معانيه لآنا نرى ونشاهد، ولكن نحلل الواقع كي نعرف مفاهيم النص وهذا هو التناول الذى يطرأ عنه في هذا السورس. ولكي سأسألك لفهم هذه العلاقة وجدولتها من خلال المنهج النقدي الذى اتبعه، فلما اعتبر أن الأدب الحق هو الذى يعبر عن العالم وعن نفسه في إبداعه، بل هو الصادق على بعض الاعتمالات ورودها في قراءة النص الأدبى، ومبارة أخرى أنه بطور إحساس الخلقى في عملية توظيفية

من خلال بناء ذاتية اجتماعية معبرة عن ثقافة تاريخية يجعلها النص في رموزه ولآلئته التصيرية، حيث تتوحد الذات مع الموضوع من خلال إضفاء ذهنية وأعية تحقّق الواقع وتعيد بآليته فنياً، لأن الأدب عندما يشكل انبعاثه فإنه يجعل لما أصلاً اجتماعياً مبنياً على معرفة تاريخية، واكتشاف ذلك في أي نص أدبى يكون عن طريق النقد الذى عبر عنه وبالشارة بأنه يتفحص الزوايا والزيف والشبورات الردية وخباياها ثبات الأنظمة المتغيرة عن طريق تمييز الصور الجديدة التى تتفق مع واقع متخيل، وهذا الواقع هو العالم الذى يشكل فئة النص، ولهذا أن الواقع يشكل أيضاً خبائياً في زمن صلبا كمرضا هذا فإن النص الأدبى يستشكّل من هذه القضية التى لا تؤمن إلا بأوراقاً خدمية لسلطة تاريخية معينة لا تعبر بالضرورة عن ارتباط بالواقع الاجتماعي العريض... وهذا هو التساؤل الذى يحير النقاد والمشتغلين بالأدب وهو ما عبر عنه الأستاذ كمال أبو ديب في مقالة... وهو أمر جد خطير إذا أخذ في أسناده الآلية ولكن الذى يخفف من وزن الأستاذ كمال أبو ديب" هذا العرض السبيل لتاريخية قد يعرفها هو، كماي اعتبر أن القضايا الأدبية التى تراعى الآن كانت غزيرة في ذاكرة الأجيال عبر تواصلها التاريخي، وهذا هو الأمر الذى لا يدفع الدول إلى الرضا... البعثات لجمع بعض مآلات برز في العصر الحديث وأبعد في العصر القسالى وعلى يستحسن أن الآن... إنما كذلك، ولا أصل، فإن الأسباب المنطية للاستدلال الذى وصفه الأستاذ كمال أبو ديب في مقالة تتدخل في الترجمة الاجتماعية ذات الأصل التاريخي المثقلة في احتكاك رأس المال والتحكم بالرفقة المعاشية هي التى جعلت الأدب يعمد القسرى لأنها أسهمت في خلق أدب استهلاكي استمراري يبعد عن القيم المعرفية الأصيلة وذلك من خلال دفع المتضمن المتأخرين إلى الساحة الأدبية وهم لا يملكون إلا خلفية ضعيفة وأبواقاً مسجّح يحمّد تلك القنات وتوهم الناس بأنها أبواق ذات أبعاد اجتماعية معينة، مما جعل الناس يتصرفون عن اللطافة والتفكّل لأهمّ لم يعمدوا في هذا الأدب صورة خياليهم لا في المحتوى ولا في الشكل، لأنه في المحتوى يمثل تأملات ذاتية لصور ذهنية مجردة، وهو في الشكل جهين من لغاتنا كلابسيك أو رمزية أو تأثيرية انطباعية، والذى أراه أن الأدب هو المسؤول ثانياً لأنه أفضى عينه عن واقع هذه الأمة التى تمر في مرحلة تنكّزها الذاتي، أما المنظور الأول فهو الناقد الذى لم يعط الأولوية التعبيرية لأدب ناضج من خلال استقراء التاريخ، واستطيع أن أبرهن على ذلك. فلما تكاد إذا عرفت

لماذا قال الأخير السعدي في العصر الأموي عوى اللهب فاستأنت بالذئب إذ عوى وصوتت إنسان فكسدت أظفر وبعد ذلك قيّدت الشعر وأصغاره... ولما عرفت لماذا قال ابن تنكّز في العصر العباسي: نعيم بزمنا والصليب فيسنا ولو نسق الزمان إذن هجانا

ولماذا قال:

فلو كان الزمان فنى صبيحاً
فلو كان الزمان فنى صبيحاً
... له صبيحاً مساماً
ولو عرفنا لماذا جاء أبو نواس إلى الحميرة وبني عله الذاتي فيها ووصم نفسه بالغلاليات وغير ذلك بما هو بريء، ولكن لنقل صورة مجتمع سلطوي ولو عرفنا لماذا جاء الشاعر ابن الجهاج (أبو عبد الله الحسين بن أحمد) إلى هذا المنهج الأسلوبى في شعره فخر على الناس في عصرنا قراءة ديوانه وهو الذى كان تخفياً... أي مسؤولاً عن تطبيق الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. وكان جلوسه من الوفاة والحمسة والحياة ما يتوفى على مجلس الخليفة... ورعا... ولو عرفنا... لآدركا أننا حصة لتاريخ قد يعرفها هو، كماي اعتبر أن القضايا الأدبية التى تراعى الآن كانت غزيرة في ذاكرة الأجيال عبر تواصلها التاريخي، وهذا هو الأمر الذى لا يدفع الدول إلى الرضا... البعثات لجمع بعض مآلات برز في العصر الحديث وأبعد في العصر القسالى وعلى يستحسن أن الآن... إنما كذلك، ولا أصل، فإن الأسباب المنطية للاستدلال الذى وصفه الأستاذ كمال أبو ديب في مقالة تتدخل في الترجمة الاجتماعية ذات الأصل التاريخي المثقلة في احتكاك رأس المال والتحكم بالرفقة المعاشية هي التى جعلت الأدب يعمد القسرى لأنها أسهمت في خلق أدب استهلاكي استمراري يبعد عن القيم المعرفية الأصيلة وذلك من خلال دفع المتضمن المتأخرين إلى الساحة الأدبية وهم لا يملكون إلا خلفية ضعيفة وأبواقاً مسجّح يحمّد تلك القنات وتوهم الناس بأنها أبواق ذات أبعاد اجتماعية معينة، مما جعل الناس يتصرفون عن اللطافة والتفكّل لأهمّ لم يعمدوا في هذا الأدب صورة خياليهم لا في المحتوى ولا في الشكل، لأنه في المحتوى يمثل تأملات ذاتية لصور ذهنية مجردة، وهو في الشكل جهين من لغاتنا كلابسيك أو رمزية أو تأثيرية انطباعية، والذى أراه أن الأدب هو المسؤول ثانياً لأنه أفضى عينه عن واقع هذه الأمة التى تمر في مرحلة تنكّزها الذاتي، أما المنظور الأول فهو الناقد الذى لم يعط الأولوية التعبيرية لأدب ناضج من خلال استقراء التاريخ، واستطيع أن أبرهن على ذلك. فلما تكاد إذا عرفت

أنت نعم، أنت نعم. □



اشكالية الابداع في الادب العربي

(جوانب أساسية مكثفة)

يوسف حسين بكار



١٠

هل العربي إن جيء له تلك الشاع الذي يتمتع به الخوف، فيستطيع أن يقول ما يراه بحرية، وإلا فإن تعجزنا بسبيل من الدرجة الثانية والثالثة والعاشرة

يقول أن الخوف نزل سبية واحدة من فضاء الابداع، لا شك في أنه قاتل الخلق، ولكن في استطاعة الابداع المتهربين التحايل والتعطي والتمويه بيهوضات اشبارية وهسية وذاتية وبالزمن أو الصورة أو الأسطورة.

فمن القدماء، مثلاً، لم ير أبو العتاهية، بإشارة ذكية، وتكون بارع بين التصح والمصح والشكوى والانتقاد، وتشكيل بديهي ضمني، ما يحول دون أن يبدع هذه الآليات من قصيدة رعدية معروفة.

من ملجأ عبي الإما م صانحة متوازية
إلى ترى الأسعد أسعد غار الرعية عاليه
وأرى المكسب نرزة وأرى الضرورة فاشيه
وأرى هموم الدهر را نحة نمر وفطاهيه
وأرى النيشي والأرا على في البيوت الخاليه
من بين راجع لم يزل يسمو اليه ورايه
بشكو محمداً ماحد حرايت فيغالب عاليه
يرحون رفعت كمي يروا مما لقوا العانيه
من يترجم في الناس عيه لك للحيون السانيه
من مضطرب خسوع كسي ويصبح طويده
من يترجمي ادفع كثر كسي ما مشي ما عيه ١٩
من لظهور الخفايا ت، والمخسوم العازيه
با أس اختلاف لا فقد ت، ولا عدلت العانيه
من الأصوار الطيا ت، لما هزوع راكبه
الفتى الرعية شايه لك من الرعية شايه
ويصحي لك عصاة ومودني لك صدي

ومن المحدثين استعمل بدر شاكر السياب أسطورة «مروسة» (الكلم

■ ليس في من عبرت من «السميه الأداعية»، وتشككها، ولكن لا قصد بالابداع مهمل القديس بلطاسارياني أي الخلق ليس عدم وضاء شي، لا وجود له قبله، بل قصد بالابداع السط السائد في العصر، الذي ينفي وجود من أشبه كاتب موجودة من خلال مركبه أصيله.

نفضي إلى الجلفة والأصالة أو إلى قدر كبير منها. وهذا كلام «نسي» لا مغلق، يعترف نعماً بسلم المستويات الأداعية ودرجاته. وتلك هي، بعد الموجة الطبيعية والإرادة الفردية، حماية الظروف الخاصة زمانية ومكانية وظروف أخرى تستد إلى البيئة الثقافية ومستوى الفكر والعوامل التاريخية «الوجية».

وحسبي أن أنصغر على حيلة سريعة في مناحات الابداع وأفاقته جماعدة أن أكون حيداً بإسناد بعض ما اخترت أن أقوله إلى نفر من قُعد المبدعين في عبر جنس أهي.

٢٠

ففي الشاع الابداعي، بعيداً عن إرادة المبدع وظوغة، اشكالية ما يسى «نقاط الضعف» أو «الإحباطات»، وهي كثيرة نوعاً ومستوى الابداع ليس جزيرة معزولة عن عيط المصدع الواسع وأطرافه التاريخية والحاصرية والاحتشامية والسياسية» ناديس ما اعك يعك «أي لا أحروز، حتى الآن أن أقول شعرياً في قصيدة تنشر ما أقوله بيني وبين نفسي»، وشاع السكّن تقول «في حيلة كل كاتب وروايت كان يربص في كتابتها ولم يجرؤ في حينها لو لم يقدر» لا ابداع دون حرية واعية مسؤولة، فالابداع كما يقول جبرا ابراهيم جبرا «لا يتألف مع الخوف، إذا أنت كلما كتبت عبارة خفت وفكرت في شطها فإن كتابتك لا تستحق أن تقرأ. يجب



الذي يحرص على ملكة الموت اليونانية، فأخضاه إلى «بابل» في قصيدة «ميريوس في بابل» وقال مملتها^{١٠}.

ليوم ميريوس في القدر
في نابل الخربة الملهمة
وبعد انقضاء ربه
يقرب الصغار باليوب، يقصم الطعام
ويشرب الفلوب.
عنه تركاني في القلام
وشده الريح موجتان من شدي
نحى الردى
أشواقه الرعية الثلاثة اخترق

يخرج في العراق
وتسحب لعبة المواراة على الأجسام الأديبة الأخرى كالرواية مثلاً.
فبعد الزمن منيف يعترف بدموعها، وإن تكن مجموعة كثيراً وديانة^{١١}، دون
أن ينكر أنها غيبة المديع بنت وصعوبة كثيرة جداً وبالتالي ترى الأشياء
تتقال بطريقة مثقوبة غير مباشرة، وهذا في بعض الأحيان، يصعب العمل
الروائي.

إن القول للمراب يصعب، أحياناً، ما أكثر من القول المباشر بحث
قول: «إن المواراة هي الفرس» لأنك حينئذ تتلجأ إلى أقصى ما لديك من
براعة في الصيغة، وفي القول، وفي خلق الأشخاص والأحداث. ولكن في
النهاية، بغير فائدة للمراب، تصل إلى الهدف الذي تريد. فإذا ما أتيت لك
الطريق المباشر قد لا تضطر أن تلجأ إلى كل هذه الأساليب. وحينئذ تكون
قد أملت طاقة إبداعية في نفسك لا تفيدك، ربما، إلا عند الفشل
المراب^{١٢}.

والسيرة الذاتية، وربما السيرة الذاتية ولكن بحد أقل، فإن الإنسان
الإبداعية التي تظلمها وظلم الفصيح، وتختزنها الماخ الخارجه للإبداع
وهذا من أهم عوامل عدم استوائها للغلوب في الأدب العربي القديم
والحديث خاصة حتى هو حين، بل أروع كل ما سعى في يدونه في
والأمام، والأمام نال سطحت من الأيام؟ أو سعيه أن بعد روحه
حيلة راحة صعبة، لصعدى طرقاً سيرة كاملة متكاملة صريحة،
وكتاب رجاء النقاش وصفحات مبهمة في الأدب العربي، في الأكل، في
متناول الأيدي؟

ليست الأمر يقف عند العزوف عن قول ما يجب أن يقال، غير أنه يستند
إلى «ميرج» بعض ما يقال ونصائحه ونفثه، ولكن ليس إلى حد مقولة
لرغم العيالي (الكليريكي أوبري يبي) «إن كل السيرة الذاتية أكاذيب»
السيرة الذاتية ليست شيئاً مستحيين بين ميلاد الكاتب وموته. إنها مجموعة
عظومات متعرجة، يقول صاحبها فيها رأيه في الناس والزمان والبلدان كما
تشكلت لديه كقناعة.

في السيرة شخصيات وأبطال وصعاليك ورجال فيها حب وحسن
وصوت وبطلية وجين جرعة وميزن ومواقف أسلافية وغير أخلاقية ومواقف
وتسويات تلك هي الحياة، حياة الناس وكل الكتاب. فإذا ما تكن كذلك
فلت حواس سيرة، لأن كاتبيها لا يكن يملك الحارة. وهذا أمر لم يعد يلي
بالمرص الداهي إلى أسامة النجربة وضرورة تأريخها لتصبح فعل تغير
وأفضاء لأجيال اليوم والمستقبل. إن الهدف من كتابة السيرة هو فهم
صاحبها لعصره ورجالاته وأفكارهم في الظاهر التاريخي والاجتماعي^{١٣}.
وعلى الرغم من هذا، فقد جعل أدبنا الحديث يشهد أحياناً وأعداداً سيرة
جداً من السيرة الذاتية المقفولة المطروقة من مثل قصتي مع الشعرة لتزار
قار، وصفحتها من حياتي للشاعرة المصرية جيلدة رضا (١٩٨٠)،
وأخيراً «الحياة»^{١٤} لأدوب الغربي محمد شكري (لندن ١٩٨٧)

الذي يحاول اختراق الماضي والغد من خلال تذكره وكتابته لا من خلال
نسبته أو تأسبه، أي يتحول هذا الماضي إلى صي يتجاوز رصيته الخاصة،
وشعاره «وقل كلمتك قبل أن تموت، فإنها ستعرف حيناً طريقها».
إن «الكثيرات التي يسردها محمد شكري تتعدى من صفات الكمية
الوجدانية، التي غالباً ما تسم كتب السيرة، وتقترن من الكتابة الواقعية
الصرقة، القاسية والمثيرة للشعور بالثرق والكراوية والدمع أنه يخل
عن عاله الأول بطريقة وصيغة تقريرية حريية لا تحصى لتعريف جواهر،
ويكون المواقف الثلاثة مادة لمعدل أدبي خلاق، فالعالم القدر المعجم بالشعور
والتضاليع والعادات السيرة يصبح عبر الكتابة عالماً عكناً يجمع جميع
التجربة الذاتية إلى جميع الواقع التاريخي. وقد استطاع محمد شكري أن
يفي، ذلك الصام وإن يمرره من إبعاده السلبية جاعلاً منه نصاً جيلاً
وجزياً، يفصح الواقع ويعبره، ويكسر الحوف القديم الذي ظلوا حالي
عالم الأدياب العرب، بل هو ينفض الألب نفسه ويجعله لم يرد عند
الماضي والحاضر التاريخي».

وأحب أن هذا النمط من السيرة الذاتية هو الذي أبدع صحيفة
فدرايلي أحد رؤسها وزارات بيريالته: «لا تقرأ التاريخ: أقرأ السيرة
الذاتية»

٢٠

يقال إن شاعراً أجنبياً زار يوماً، صحيفة فرقة مسرحية، قرية نائية،
تعرف فيها إلى شاعر وعيلوليت عند طول فترة عمل الفرقة في القرية.
وكان الشاعر الصفي يعرف من قبل، أن صفيته شاعر رديء. لكنه أكر
وهو يسلم عن والده الشاعر مودعا، وكأنا وسجلين في الفرقة، أن يقول في
أدبها كلمة طيبة تعريها، فلما حل ابنها الشاعر تقدمي جداً، ومع
المحبة، وتقول إن يتجاوز بيتاً كبيراً به يفسح حين فاطمة الأم وقالت
بحرته^{١٥}.

تجد يقول تقدمياً ولكنه لا موجهة فلا يكون كساحياً وراء المحادثة ولكن
المحادثة في القصص وهو هنا قد يحاول لجوءه يسمي ولكنه يراجع خطه. قد
يجاول في أشعاره صياغة مواضيع عصرية ولكن لا أهم حراً واحداً منها،
واعتمد أنه هو نفسه لا يهم.

إن لزمة هذا الشاعر، وليست لزمة الشعر، ليست ظاهرة فردية، بل هي
ظاهرة قديمة جديفة قلبية بنوه بما الإبداع وتحسب عليه وتجلو كثيراً من
أدوائه. أما ظاهرة «مجلس شعر» التي تزور كثير من المدعين، والآ
كيف جاز محمود درويش: «أناقلوننا من هذا الشعر»^{١٦}، حيث يصرخ:
«ماذا جرى للشعر ماذا؟»، ويقول

ما يقرأه، منذ سنين، بتأثير الكمي المبهور ليس لشعر ليس شعر
إلى حد يجعل واحداً محلي، متورطاً في الشعر، منذ ربع قرن، مضطراً
لأعلان صفة بالشعر. وأكثر من ذلك بعمق، يردده. ولا يهمه. إن
الطبا الذي تعرض له يوسياً، من جراء هذا اللعب اللطيل بالشعر،
يعدنا، أحياناً، إلى قول التهمة الموجهة إلى الشعر العربي الحديث ولكن
هل يمكن أن يترا كل شاعر بطريقة الخاصة ليجوز من الانتهاء العام
إن تجربة هذا الشعر قد اتسمت بشكل قصاص حتى سادت ظاهرة
ما ليس شعر إلى الشعر واستولت الظاهليات على «مفهوم لتعني الظاهرة
الشعرية الحديثة سيات القصيد، والركازة، والمعوص، وقيل الأحلام،
والنشابة الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعر
قد تلمس من روح الجنس للإشارة إلى أن تاريخ الشعر حافل بالتطور
والإبداع لولا أن تراكم الركازة واللاشيء، وضياح الركازة المحاصاة بالشعر
الحديث قد أضاعت من الناس المفاهيم الغريبة التفسير.

كل كلام غامض مشوش، ركيك، شرقي، علمي، قادر على تخفية



تفعل على الشعر في هذه القروض العامة، بالأداة أنه شعر حديث مكتوب للتسلل لقد صار الجميع حائفاً، أو عاجزاً عن الوبح: أن لا أهمهم هل نعلم ماذا؟ لا بد أن هناك من يهتم. سيولد قارئهم بهم ولا يجد أحد أداة لكيمة الدول في القصيدة ولا قارب تحلة للمرج منها...

إن سألنا جازفاً من الصبائية بجماع حياتنا ولا أحد يجزئ على التساؤل: هل هذا شعر؟ من في حاجة للصدق ليس فقط من قمتنا الشعرية، بل من سمعة الشعر الحديث الذي ابتعن من تلك القيم ليطورها لا ليكرهها، حتى شمل التكسير، يدافع الإدراك أو الجمل، اللغة ذاتها. كيف تطور الحديثة شعراً بلغة، وهي حقل عمل الشعر وأداته؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالصبائية الدارج وتصير اللغة؟ أبداع الشعر - وغير الشعر - ليس هو لغة أو «هوسا» أو طفلًا أو تخريباً من فراغ. إن له ألقائهم واضحة يكاد الإجماع يعقد عليها في أدب الأمم كافة قديماً وحديثاً

إن ألقائهم هي: الموهبة التي تروى ولا تززع أو تتشرب، والتجربة التي حد الانقطاع والتبذل كما في العبادة، وهنا ندرك أهمية فكرة الأصمعي الذي لم يسبق لقب «الفتوة» الشعرية على غير التجردين لشعرهم كصالحك والفرسان، ظلال من حاتم الطائي «أنا عرف بكوم»، وهي لبه «كان رجلاً صاملاً» ومن عروبة من الزود وشاعر كريم. وأكبر الآلات كما سهاها للقدماء أو الأدوات الأكاديمية كما سمى علم لغس. وأسسها والإطارة

لا أبداع كلاً غنياً من دون هذه الألقائين الثلاثة بجمعة، وقديماً قال هوراس: «ولست أتيت ماذا يستطيع التحصيل أن يشر من غير لغة وأداة من الموهبة الفطرية، أو الموهبة الصغرية من غير التحصيل. إن أحدهما يلج في طلب الآخر وما يعده على صداقة باقية» لا أبداع لا ينهي، بعد توافر الموهبة طبعاً، لا بالتحليل وسلكه إلا بالانقطاع التام وحده، فالأدب كما يقول سبيلر - من تحت تنميته عن طريق التأمل والدراسة. وهذا من جلدنا وفنونا. ولدينا قال ابن قتيبة: «من أراد أن يكون عالماً فليطلب علماً واحداً، من أراد أن يكون أديباً، فليطلب من العلوم». ولا يسلونني لك في أن أحاسن بالاشكائيات التي تعهدنا ردها من قديمنا، يبدأ من وصيفة بشر من المصنوع أو نص نقدي مدون وصل إلى، إلى الأطر الأدبية وماجناها الثقافية والعلمية الواسعة بما يتولم مع روح العصر أرقاً ومطباتاً ونس، حتى أن بعضهم (وإن الأثرين جازت مقالتهم) لا يسمي الآن «الثقافة الشعبية»، ورأى أن ادبح ويتجلى في التشتت بكل من من المرون حتى أنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله البداية بين السادة، والملاحظة عند حدوة العروس، وإلى ما قبله الموهبة في السورق على النساء، غنا خاتك يعرق هؤلاء؟

والطرف المدهش أنهم لم يكونوا «توتيريه» تماماً بقفون عند القدمين وحده أي (العصر / الرابع)، أما غلطة بعضهم في التجديد المولد إلى المحدثين من الأدباء متجاوزين الحدود المكتبة بين القدمين والحديث، وإلى معاصرهم (والأخرى وأدباها). هؤلاء يفتقون، من فراق الزمن وروح العصر، بالربط غير الكثير من بدعي زمامنا وتقلده، الذين يرفضون الفطرية المصروفة مع التراث ويعمون إلى تجديده واسألهمه والاطلاق منه لا إلى تكديسه وتقديسه وتقليده والذين يرون بآذان الانقطاع الزواحي على تراثنا الأمم الأخرى وتناجيات المعرفة والأدبية والأفلاحة بما تناسبها ويصوب في عيط البدع الانساني المشترك على أن نضل إلى خصوصياتنا التي يعرفها وتعرفنا، بالخصوصية هي التي غير غداً من أضر لامة من الأمم العلاقة بالثراث يجب ألا تكون علاقة توتر أو تنقص حاد، فالخيد يختار

من الموروث ما يقدم أضراره الجديدة ولا يستعيد الماضي فقط. المرة ليست بالأشكال، بل إلى الإضافة في أي شكل يستويها. والسؤال كما يقول عبد الله البروني «تخرج إلى نوع النص الذي بين يديك وإلى إمكانية الشاعر على إبداع نص جديد سواء في لون قديم أو في لون جديد، والفرق عند هذا الشاعر وألسيات كل معاصرة، كما أن التناج المعاصر سوف يصيح تراثاً للصور القابعة قليب في حياة الفنون انقطاع تام، وليس هناك اتصال كما في الاتصال التقليدي، وأتينا هناك مواصلة دائمة وضرورة مستمرة البروني نفسه لم يكتب إلا قصيدة الشربطين، ولكن ينطق جديد لو استمع إليه الخليل ابن أحمد، كما يقول «الأكبر»، لآني أدخل على البيت عدة أصوات متجارية ومتحاذرة ومتحاذلة... وهذا النوع من الجدل في القصيدة ومن الحوار المتصاعد جديد بل بحر الخليل العمودي، بل يكاد يكون جديداً على القصيدة الجديدة، غنا هناك أي مائع من أن يشكل التراث وثبة إلى الجديدة أو مصة وأوب إلى الأجدد.

وليس معنى هذا، بأنه حال، ألا نستفيد من فريضة، بل في يجب أن نستفيد، ولكن التجديد يجب أن ينبسج من داخلنا، وليس في إشكال أن أمة أن تجهد ثقافتها من داخل ثقافة أمة أخرى. يجب أن تغلب على الانقسام الشديد بين شخصياتنا وثقافتنا ولا نكون واحداً من اثنين ليس غير. معزق في حمة تاريخية معينة بعيد من خلالها، انتاج صفة باستمرار، وأخر يرى أن الحداثة هي فونيز وملازمة وسور - برادر فريد انتاج حداثه مروزة - هل الحداثة أن يكون بونلر أو بونلر مثلاً؟ لا إنكناية، كود يجب جدته تراثنا من داخله جديد تراث - رديطه سبيله التاريخي وترتبط به دون أن يجعله الحقيعية العليا، وشجاره وحواه وتجليه في أد؟

حيثما نبدع تراثاً جديداً يصلح تراثاً لأجيال أخرى. لا بد أن لنا لغتنا، إذا ما استوعبنا جديداً وامتدنا من كل ما غا من اشكالات وثقافات وكثفا عن الخطا من شطرا، جديداً بأن تحفل لنا حذلت - من مد وحذلت - لغة الضحى والروثوف من علقاتنا، مد كادنا لنا عظيم، من ينقطع عن القاداة النوسية في اللغة والتوسع باللغة تبعاً وبهي مختلفة عن عرصه على عدم الإكراه، شاعير اللغوي والقصيدة الحسية فقط، وما من سليات الإبداع اليوم، وساداة كاشفة للوظيفة الشعرية الإبداعية للغة التي يرد غا أن تتصرف على اللغة المعايية وهي المعيار التحرياب يجب للأدب جباله وتجلياته الفنية وغير الفنية. ومن هت منهم السر الذي من أجله حفظ الشتي، مثلاً، كتاب «العون» في اللغة وكتب والحديث في النحو فتنكس وأبداع، فقال مثلاً، غير حاسب حسباً لمعاري معترض:

إن كان لا يسمى لجود ماجد الكلا، فالقبت أبخل من سعي وطرايت اللغة التي ملك ناميسها وزمها في أن يتبع أبنائها شتي من وتمتد المعاني التي يسمو اليوم وعوضوا بنحوا، وتترك هؤلاء والشك يتناولون مقاصده ويخصمون حوها، كمثل قوله في قوله مثلاً: وما طري، ولا يأتاك بدعة لقد كنت لرجو أن أراك تطرب وما قال له تلميذ ابن جني: ما زمت على أن جعلته وأبازته (قديراً) فصكك ولا يقل شيئاً.

قد يقال إن اشكالية الإبداع في زماننا هذا مخصصة، واحدة من اشكاليات الثقافة العربية الراهنة التي هي جزء من وضع عام وشامل، وقد يقال إن ما يعيب يئي للجمع من البير لا بد أن ينسب على الإبداع أيضاً.

قد يكون هذا صحيحاً، غير أن تولوع الأدباء والأبداع تشهد بأدلة كثيرة على أن تفوق الانداع أو تأتوهر ليساً متوطن يستوي تطور المجتمع ذاتاً ففي مكة المبدع، كما يقول محمود درويش، أن ينهض من خراب، إذا ما حركه أمل عظيم أو رأس عظيم □

١. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٢. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٣. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٤. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٥. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٦. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٧. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٨. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٩. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
١٠. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
١١. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
١٢. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
١٣. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
١٤. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
١٥. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
١٦. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
١٧. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
١٨. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
١٩. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٢٠. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٢١. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٢٢. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٢٣. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٢٤. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٢٥. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٢٦. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٢٧. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٢٨. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٢٩. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٣٠. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٣١. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٣٢. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٣٣. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٣٤. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٣٥. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٣٦. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٣٧. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٣٨. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٣٩. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٤٠. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٤١. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٤٢. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٤٣. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٤٤. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٤٥. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٤٦. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٤٧. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٤٨. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٤٩. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٥٠. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٥١. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٥٢. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٥٣. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٥٤. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٥٥. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٥٦. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٥٧. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)
٥٨. محمد عابد الجابري، أمة الإسلام في الفكر العربي المعاصر
٥٩. لغة ثقافتنا، أربعة أمة، مجلة
٦٠. هضون الجاهل، العدد ٢ (١٩٨٤)



فيض المكتوم

حول الطبيعة الاتصالية للأسرار

حاتم الصكر



هذه قراءة تلبية

لرسالة المباحث (كتابات السر وعهد النبأ) التي أجابها الطبيعة الجيدة لأربع من رسائل المباحث بعنوان (الصفة بعد والتهزل). دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٩ من ص ١٢٠ وفي طبعة الرسائل بتعقيبات عبد السلام هارون ص ١٢٥ - ١٢٦

■ بوضوح - ليست هذه أولى صلات الأسرار بمكتوب لا يصحح من فني حسنة، له مذهب طلاق - حسنة، من به بناء، - وتسمية من لصحة منه جعل خرا، سيرة، دعه من (أب) من لا يحسن لا يمدح فسر شي دعه

عائياً هي المظنور حتى يذاع فيكتب وجوده متى بد في نسخة هي تنهي فيها سرته. ويحصل عن (صاحبه) أن مالكه تشتط عليه يظل السري في سلم الغياب، لا سبيل إلى إظهاره فعلياً إلا بتعير حياته وإظهاره إلى العلن أو إشهاره وإعلانه وإداعته. هكذا تنمحر طاقة السر وقوته الاتصالية. في هنكه يلبس بوجوده. وفي حصنه وأخطافه عليه تعيب له وغرق في الوحدة الاتصالي، وقد يظل السر مكتوماً فلا يكون له وجود كشيء في عجرة الخيلة لا يعلن عن نفسه ويذهب سره هو الآخر دون إنشاء؛ كالنفس المقعور عن الأنصاع؛ والردة داخل صدفها؛ والبيكاره لثلاثة شمرقة علائها والتمرة المسدل عليها غلافها حجائباً أو سراً يفرقتها بالغلام. ولا بد للسر من قرارة كالنفس. ولا بد له من هتك الألفة وصولاً إلى جوهره كالتمرة والبيكاره والردة

يصف العرب الفتنة الملعونة بالدمرة المكتوبة أو للصورة إدراكاً لقوة الاعتدال المحتمة وراء بكورتها وغفريتها التي لا سبيل للتحقق منها إلا باحتراقها. كالحاجة إلى شق الأصداف للتعرف على الملوذ المكتون داخلها. ويرشدنا العجم إلى الطبيعة المتناقضة للأسرار. كتابها وإظهارها. جاء في (لسان العرب): السر من الأسرار التي تكتم. والسر: ما أخفيت. وأسر الشيء كتمه وأظهره. وهو من الأسداد. وسرته: كتمه وأعلته. وأسر إليه حديثاً. أمضى

ويذكر (تاج العروس) عسراً مشابهاً سرته كتمه وأعلته والسر ما يكتم في النفس من الحديث وما يظهر.

تلك هي الطبيعة المرآية الخدعة للأسرار. تخفي الشيء وتدهشك إلى تشويه. فيكبد امتحاناً لطاقة الاتصال عبر قنوات تبدو في أبيتها السطحية. يبرز اتصالية أو متغلقة بسرته وكتابها يتوكل بالمباحث إلى رسائله الشهيرة (كتبان السر وحفظ اللسان) تلك طبيعة الكناية في الأسرار. فيقر أن إصافة السر بإداعته. لكنه لا ينفي حدته - لاغلان - وحاجة صاحبه للروح به. وفي حين يلم المباحث بنشأة السر يؤكد الحاجة إلى البوح. فقد وفّر على الإنسان الكتمان... فلذا ياح بسرته تكله أبسط من غفاله

يصنع عنوان رسالة المباحث إزاء ثنائية وأصحة؛ طرفاها: العقل واللسان. فالعقل يكتم ويكتب ويكظم. أما اللسان فيزل ويفصح ويروج. ولا يماهي العقل عقلاً لأنه يرم اللسان. هذا اللسان أكثر من عصاة فهو ترجمان للقلب. والقلب خزنة مستحفظه للعواطف والأسرار أيقوم اللسان إذن بدور المفتاح خزنة القلب؛ حامية الأسرار والحواس؟ إن اللسان؛ كما يرم المباحث، أداة مستعملة ولا حذله ولا دمه عليه وإنها العرة بمقنونة الحوق. لماوى وداعة إفتاء السر وإطلاق اللسان بفضل القول

لقد أصبح اللسان القصص، رسول الحوى الناطق بالفضول. أما العقل فهو الذي يسور حرائق القلب ذات الأسرار ويسرهما ويكتسها. وهذا الصراع تصرف الرجال. فالخاطف لا يترك أن من وطبع الإنسان عمة الإخفاء والاستجبار. وبسطة الصفة تواترت الأخبار من الماضي إلى اللاحق. ومن الشاهد إلى العائب. بل وأحب الناس أن يُقفل عنهم، وفشوا حواظهم في الضمور. وأحاطوا بشر كلهم بضمور الحيل. أن الأقضاء بالسر يجعل صاحبه متضرباً عن هم تقبل الكتمان عسير

والروح حتى للسر يكون تسريه وتجيء يورد المباحث قصصاً عربية عن كبر الكتمان، وضوعته على الغفلة





غلاماً . لا يد من تزاحته لروية ما وراعه .

يعد الجاحظ المص الجليلي أبرز بقوله في رسالة (المناش والمعاد) :
«وأعلم أن استصغاركم يملك بكم بعد عند العقول . وسرّك ما نشره غا
عندهم . فاشربوا بسبوا . وكبرها باستصغارها .

مكلاً يصحح السبوت شرّاً . وعليه تفتت لهم مقولات الصوفية . غالبة
والحجاب والسر طرق للكشف والقرينة . بل إن الرؤية تحرق السر . كما
يقول الشري في المناظرات : «ما يد لو أبيت لك سر الأظهر كله كان
علياً . وأعلم نور . وروني محرق ما سواها . وفي غلظة أخرى يقول :
«وكل ما كان اكتم كان الرم . وكل ما كان أسلم كان الكتم» .

في الكتابين يبلغ الصوفي مراده . فيكون صته بوحاً . في (الواقف) نقراً :
«وقال في أنا وعزّي صيف أعزاني إذا روني المروني اسرلواهم وصحبوا عني
قلبيهم» . ويقال لي من عرف الحجاب اشرف على الكشف . . . وقلي في
العلم وما فيه في الغيبة لا في الرؤية .

إن الرؤية لدى الصوفية هناك للسر الألهي حيث لا أسرار بعدها . لذا
فإن السر يختلفهم ويعزوت في فلسفته وصولاً إلى سر الأسماء الذي هو في
قاموس الصوفية وكما جاء في (التمريضات) : «سر السر : ما تقر به الحق من
العبد كالعلم تفصيل الحقائق في إجمال الأحادية وجعلها واشتغالاً على ما
هي عليه . . . كما أن السر : عمل للشاهدة وهو لطيفة مودعة في القلب
كالروح في الدين . وإذا كانت الرقوى تعرف السر بتورها . فإن كنه أسراراً
غنية وأرق من النسب» كما يقول ابن الفارض . لكنها جميعاً تندب بالنسبة
كالخلاص في الأمت الشعي والسحر

ينتمي السر إلى اسمه كاتفه الإنسان إلى السرة (وسط البطن) بهذا
الحيل التي يرافقه عند الولادة .
وتجدد رائن إلى الإنسان منذ الخلق الأول . كان المبط من الجنة إلى
الأرض حراً . لكن بعد وجوه من سر الشجرة المرمية . وكان العقاب
التي للإنسان قد بدأ حين سرق الأفعى (أيضاً) عشية الحياة التي تحمل
سر الخلود . وبصفتها حجاباً على سر حيلته غائباً بعد أن أولئك على حل
لدر الخلود . يجابهة لوتوبشتم قالوا :

لقد جئت يا جلجلش إلى هنا وقلبت التنب
فيا عسالي إن أعطيتك حتى تعود إلى بلادك؟

سأنتج لك يا جلجلش سرّاً خفياً .
أجل ! سأكشف لك عن سر من أسرار الألهة !
يوجد نبات مثل الشوك بيت في المياء .

وشوكه يفر يدلك كما يفعل الورد
فلذا ما حصلت بياك على هذه النبات وجدت الحياة الجديدة

لكي الأفعى تسلل وتناشد النبات تفرع صبا جلجلها علامة تعهد
شبابها . ولم تكن عشية جلجلش زرعها من الإنسان المسروق . يوماً ما
بعد ذلك سيقطع شتار . مهتمس قصر النعاج . ثم سره . فقد في القصر
واضع سر انبهاره في مطبوعة واحدة . لا يعرفها سوى . هنا كان يجب أن يظل
السر سرّاً . فيصوت صاحبه أو مالكة . ولا يعود متسلطاً على سره بعد أن
فكك به .

كان هذا درساً في الكتابين يجتاط به مالك الفصر .
ويسوق الجاحظ مثالا لأشياء السر الذي يؤدي إلى الغلال . فقد كان
يردم بقل سمع في الليل صوت طائر فتداه بهم وهو لا يراه إلا أنه تتبع
الصوت صغره . على صار بين يده قال : «والطير أيضاً ما سكنت كان خيراً
له . إن سطوة السر هنا ترمد على صاحبه أو مالكة فلا يعود السر ملك
أحد .

إن (إنشاء السر) من الصفات التي يعرف بها الحق . وكذلك من

مها : خير أحد التفهيم : يعمل اختباراً مستورة لا يجملها العوام : مضيق
صدرة بها . فكان يبرر إلى الثراء فيعمر صخرة يودعها . ثم يكت عليه
فيحذله ما سمع «ويروح عن قلبه . ويرى أن قد نقل سره من وعاء إلى
وعاء» . وكذلك كان يفعل أحد المدللين إذ يفسح من الرولية والتكرار
صممت . ويضيق صدره ما فيه «ويقتل على شاة كانت له فيحذلها بالآخر
واللقح . حتى كان بعض أصحاب الحديث يقول : ليت أتي كنت شاة
الأعشى (اسمه)» .

إن اللسان يتصح . ويأمر عمله الاتصالي . ويظل الكتاب موعزاً
بالعقل . فاللسان ينقل حتى لو كان ذلك إلى وعاء غير اتصالي (اللدن
المخبره في الصغرام) أو مودة صلبة (اللقش على الصخر) أو الأضواء إلى
الضئ من خلال مستقبل وهي . تذكر هنا مناجاة الشعراء الموجودات
الطبيعة كقصيدة ابن خفاجة في الجبل الذي سرى من نفسه لهم الأضواء
بها في نفسه من قلق وصف . وكعبثت امرئ القيس لصاحبه . وهو في
طريقه لمحاربة قلة أهبه . فالصليب المزعم ليس إلا الشاعر نفسه بدليل
عجولة إرجاع الملك الذي خعب بموت الأب :

قلت له : لا تبك عنبك إنسا
نحاول ملكاً أو نموت فنعبدوا

ولعلنا نفسه التي غابت الموت . وحسرت على الحياة . فذكرها بالملك
الذي يتنظر .

كيف يخفي السر ؟ لتظهر بعض صفاته وتخطوه على السطح ؟
يقترأ المراقون كثر الإنسان . متألمين خطوهم ليجدوه عن (أسرار)

حياته وواقع مستقبله
وقد أحاط الجميع بهذا المعنى . فكان السر «واحد أسرار الكف
خطوطها من باطنها : كما قال الأفعى : فانظر إلى قلب وإبرأها
والأساور : الخطوط التي في القلب» . . .

لقد انتقل السر إلى عالمي ككل مستوراً وخفي . ثم قدار مشي عجمو
الشيء أو قلبه ووسطه . فالتفت : بطن الأفعى . والقلب كفي شيء . ويعرف
الشيء عليه . ومنه سر الدليل . السر : الأصل والوسط

ويضاهي هذا المستوى اللغوي عند طائفة السر الاتصالية مرة أخرى . هو
أصل الأشياء ووسطها . وذلك يعني أن معرفته ضرورة لحرفتها . ولا بد
من الوصول إليه للتحقق منها . إن سر الحبس : أرسطه وأفضله كما يقول
اللسان . والر : أعصب الوافتي . فلا سيول إذن إلى كنهاته وإشغاله .
وتنأز في أظهار طبيعة السر الاتصالية في هذا المجال . وجها دلالة اللذان
ينطوي عليها يحكم كونه من أساء الأضداد . فهو يعني الإخفاء والأعلان
معاً . ولا يعقل أن يكون مدى للحجز مغزواً إلى حد نفي المعنى الأصلي .
إلا إذا كان للقول المتنظر يلزم لتشفه هذه الضدية

يلزم الجاحظ استعارة الصمت وقفا السر معياً . فيرد حجة تنق مع
الضدية الكسمة في معنى السر . يقول الجاحظ : «بعض النظر يصمي
والصوت الشديد يصم . والرائحة تشته لتشتل الشم . والأطعمة المحرقة
تبطل حاسة السنان» .

والبح بالأسرار غريب من هذا التطرف الحسي الذي يشير إليه . وبقتره
ببعض الأضداد للصوت كالصوت الشديد الذي يؤدي إلى الصمم . يدل
أن يوصل تشافاً . وهنا يشبه هناك السر ووضعه . يقول الجاحظ أن بين
السر وبين أن يشهر ويستر «أن يدفع إلى أنث ثالثة . ويحل بعض
التراح قول الصرب في حكمهم : أن السر إذا جاوز السر شاع . بأن
المقصود بالاثنتين : الشفتين . فما أن تنضمم بالسر حتى يذيع . وليس
المقصود أنه يخوف ويستر ما دام بين طرفين .

يفعل السر أن نحس لأحقاه لغوياً : قريباً من السر الذي ليس إلا

لكن طبيعة السر الاتصالية ذات قوة تمرد على مالك السر أو صاحبه، وعلى محتوى السر منه؛ لتعنه وتحققه بالديوج.

مزينا من الأسرار. لا تضارفا في الحياة أو الموت. [ضمنا الموت إلى صدره / يحمنا سر على سره] يقول أوتيس ويصف في (الاحتفاء بالأشياء العادسية الواضحة): أن تكون بلا سر - سر أيضاً. فالسر لصيق الإنسان وفريته.

الأسرار لا يمسكها الحروف ولا يعتمها التنسيب. يقول سامي مهدي في قصيدة (الأسرار). ويلاس ضرورة البرج فيضيف.

الأسرار طويلاً

إذا فاض استفاضت مثله الروح

وإن خفت استخعت.

كأنها الروح معبر السر. كلها لاستعنا خطاه؛ انقلبت زناعت بما تحمل. فكان البرج فيض مجراها الذي يفيض بياته

ومادا إذا قابل الإنسان سره؟

في قصيدة السياب (الصلب بعد الصلب) ينزل المسح عن صلبه ويعيش في ملهته: ويراه يمينين جديتين

هكذا عدت فاصراً لما رأيته يوماً

فقد كنت سره

لقد فسد سر يوماً بعودة المسح. وشاهد يوماً سره مثاق على الأرض صغر وهو بوجهه

لأن ما كان من تسليم المسح لثقله بقية يوماً، وما كان من أمر المشاء الأخير: والصلب... ليست إلا أوهماً يزيل عنها سرها المسح القائم من موشه سر يتحقق قصته على مالكه الذي حسب أن السر كاسيح ودان قد لن بقوماً أبداً

لقد أصيب عباد المسح بوقفة يوماً لسه خشيما؛ قوة توصيل هائلة، لم تكن دون تحس السر وتجسد، لا غير دون أثر في السر لا تأخذ الرسالة شكل حجر الموموس والقصور يستحق السر قوة المثلث التالية تلك التي يحملها السر في (سره) أي في قلبه وسطه. وهو يتجلى في فضاء الأصداد؛ كقذوة عائلة على الكتم والبيع معا. وعلى الإخفاء والإظهار. والسر والاعلام.

وقال في الليل واليهام ستران عمودان على جميع من خلت. وقد اصطفتك فرقت السنين لثرائ. وقد رأيتك فف في مقامك بين بني فف في رأيتي وألا اختلق كل كونه. موقف. عهد. □

صفايم - الثقة لكل أحد. والكلام من غير منعة (كما يقرر ابن الجوزي في أخبار المصطفى والمعلمين). ويقرر الجاحظ أيضاً إنشاء السر بالقبول والنية. ويورد أكثر من أمثلة في عراقيها جميعاً، رغم اعترافه بأن كتمان السر صعب على الإنسان. لن يقضي الإنسان سره أذن؟

يقول شاعر: لا تفسر سرنا إلا إليك. والسر - يقول الجاحظ - إذا تجاوز صدر صاحبه وأفلت من لسانه إلى يد واحدة ليس حينئذ بسر. بل ذلك أول بالأذاعة، وفطاح النشر والشهرة. .

ولكن: ما يفعل الإنسان إذا (قرب الكتاب)؟

لا حل إلا أن يتنازل عن ملكيته وتسقط عليه. فيصبح به لأن من شأن الصدر كما يبرر الجاحظ نفسه، أن يفسق بما فيه، ويستغل ما حل منه

فيستريح إلى نيله ويلذ الفناء على اللسان وهذا المقبس يربنا الحاجة إلى البرج والراحة الناتجة عنه. واللذة

المفترقة به. كما أن الجاحظ لا يفتقر الغصة النفسية في البرج إذ يقرر خطورة إحاطة السر باسمه وصفته. فالسامع سيكون أشد حاسة لنشره. ثم سيكون من أكثر الأعيان على إظهار السر، الاستهلاك فيه والتخليص من نشره. فإن لاني أغرى لأنه تكليف مشقة. والصبر على التكليف شديد

ولا يقرنا في مجال الطبيعة الإنسانية أن يعطي المرء وعدا يحفظ السر حتى لو قال: أحمل قلبي لغير السر. فالنزعة الاتصالية تغلب على التواضع.

يقول الجاحظ أن جميع شروط الدنيا لها كلمة غاوت. . . أي ذاعت وانتشرت. وهذا التحليل يعود إلى طبيعة السر الأولى قبل تحققه بالحنك

يشترك (الستر) السر في مغزاه. فالمستور أو المستر يرافقان السر أساساً

وإذا كان السر يوحى في أحد معانيه بالزنا أو الجراح (العين ح ٧ - ولان العربواج العروس) فإن الستر هو الحروف والمجاه والستر. لفظاً، قد يفهم السر سراً وغطاءاً. هكذا يجب للمشاعر حركة: لآب تنصلي إلى

(موطن الأسرار): فلما شرناها ودبّ فيها إلى موطن الأسرار غلت لها قضي وتوصف

الجارية بأنها مسخرة أي غدرية. والحبلى المستور أي الستار على استار يستر السر أسماها الذات الألية عند الصوفية

وقال في اسمي وأسمائي عندك والتمني. لا تخرجها فأتخرج من قلبك. .

الواقف. . .

وفي حديث نبوي أن العبادة عشرة أجزاء؛ تسعة منها في الصمت فالجاحظ يصح الصمت مقابل القبول وإنشاء السر سراً.

صدر حديثاً

فايز سارة

الأحزاب والنزوى السياسية في المغرب

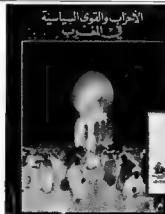
٢٠٨ صفحة - ٨ جنيهات استرلينية



KALAM & KAVES BOOKS

دار الكتب والنشر

56 Knightsbridge London SW1X 7N





مقعد بين حلمين

عزيز الحاكم
كاتب من المغرب

ويقودني
إلى ساحة العطش الشهيرة
حيث يتبادل الأسرى المرحلون من طاق نائية
تحية التخلُّل
ها الدم إذ
وعيون السيدة القرمزية
شاذة كمحرة غطلي المزلج
وأقرب ليّ من كفي
يتوقف الزنين . ينتفع البيت الزجاجي . ظل
هاتيه يحسح الجسد والوسط في الحارج فحوق
العشب . يرفع البيت . أرفع كفي عن وجهي . لا
أرى جسداً . قوام نوراني يخفي الليل . يتقدم مني .
تجفئ المساكن المجاورة وتختفي الظلال فجعل .

من سيأتي بهاء الخلم
أو يحو وجهه
بعرفة رجل يشبه ولا أعرف - عيري - أنا
الجالس في انتظار أن تمر المركب الضوئية فأدعوها
إلى حيتري وأعزها في النبر الأصفر
لعلني أتذكر وجوه الذين جالسهم على مائدة
عارفة في أحد الأتاق القرحانة ووجه الذي كسر
أصابعي واعتلس عيني وشي به إلى مسارق
الاحلام .

جلتي فوق كعها الأيمن . فصررت ورقة سعيدة .
ولم أسفها لاني أحس أن نظراتها وأصرف أن
منوطها يعادف الذكرى الألف لانتلاق المآزرات
الدائمة .

هل جاءت في اللحظة المواتية لتغير لون الدم؟
رعا . لكن الليل يخبف غسلة على عطلاتنا بيننا
تزداد الممرات تساعا وترتفع الحدائق ما طاب لها
ويستكين الكون . تزدحم الأصوات على عينيها وهي
تفرل في نخوة هي بعض ما تبقى لي من وهم في
رقتها . الفكر في احتضانها لكن الرجل السلي
يشبهني ينجح ويهزل .
- لا تلمس النورا ستحترق . متلائمي عند
لؤلؤ خامس .

هو يخلر مني . أرى في عينيها رغبة هارمة في
عوري واختلال مكانتي والاستمانة بها/بحمريها
وجلالها على صرع الغريم . وهي لا تكاد تثر فيه
على براهمي الشبه . تراه مثلاً بأخضع الغاني ويصم
الفرين .

أين الكلب الأروق الذي وعدني بالصباح؟
أين المراقاة التي استغفرت في نسوم السطلة
الصاحبة؟

أنا أين من هاته العنة التي جعلت هملي ناظري
فلا أرى إلا نوراً يؤاخي بعضه ومزيداً من الأنعام
(الهيبة؟)
حلل ما في الجسر اللامع بين الصحو والبردى

حلم آخر . لكنه الآن يهائلي ويقرني في السائل
الذي يهدي الغيبوبة لمن يشاء . ويضع بصيرة من
يشاء . وتزجج الأحلام ببعضها يتحليها . ويسمي
الصحك فحة غمش مقمودين .

من يرى الفيلم : أنا لم أكن الكلب الأزرق؟
سألني فأخبره بأن كتلته مرة في الطريق . وكنا
نسير إلى إحدى المآزرات الدائمة التي تنتحل بها
الفرقة من أنشائها في ممت الحريف . أذكركه . فيلدي
هل رجل لا يشبهني . أصابعه فتكر أصابعي
وتسقط عيني اليسرى في كايه . يضحك ويشير
إلى امرأة جميلة فقلت فزلل أشعة الشمس وسط
الملك . تنبأ لي بالكلب فتلتصق أصابعي وأصابعه
بأخاه طويل . وسين استيقظ لا أحد أحداً . ذهب
الجميع . هل ذهبوا أم أي فقط أعيش الذكري
وأنتسك الأكاذيب التي لفتني إليها عبر صحكات
معذنة تززع الصمم في أذان الأنفاه متل؟

أنتعد كومة نور
وجهي بين كفي
أناشم الفؤاد والرجوه
أزيع الشجر العند من منبه
أصبح مله تبهي
فترتمش الساء

ويستقل بعد عطلتي مني بيت زجاجي لامع
ثم أسمع زنين أصابع تشللو . لا أنتع وجهي لأني
أرغب في روية الفيلم كاسلا . وفي استمالة لوني
الساء ولون الحنيقة ولون الكلب الضاحك ولون
العنة ولون الصديق البحري الذي أرفق قبه ذرة
ذرة ولون السائل الذي يحسو تراكيب الزمن ويب
الدويمة لن يشاء .

كل الألوان جلسة واحدة
ورقا موشوة
على الوجه العريض الذي
سقط . لللغة . من علوما
كي يلهائي

■ يتجمع المساء بين أساني كحلوي صخرية .
أفخسه وأغفقه وأهم بأبائلاه . تخلفني هبة برد
عدواني . أحطس . تسقط أساني فأجمها واحدة تلو
الأخرى . وأرتب ضحكي متفحفا في حيداتي
شاعلة . ثبت الأنعام في أركانها . وتغلق فيها
الأباطرة النسيون كل أصبل .

فصة فيلم بالأبيض والأسود يعرض الآن في
أنفاق الحديقة المركزية يحكي عن رجل يشبهني .
يلقي يومه متمشياً بين الأنقاض البلورية . خلفه
طفلة لا تكف عن الضحك وقلب أزرق يبط في
عجله كأنه يصرف مقاصصني . يحيي السيدات
العابرات في خشوع . ويعمل العطفة من بينكم
السير اللاهائي /سير الرجل الباحث عن شرم
يتدس في إحدى الغرف العالية بعلمة زجاجية
تغطها غلولات بلاستيكية ناعقة لا تنطق . تتلف
بالجوهرات . وتلك السيل نصه وفي اللحظة
نفسها وبالزعم نفسه . ولا تفتح لها الأبواب إلا بعد
الإدلاء بمنظومة أرقام عليها أن تساهما ما أن تعاف
العنة .

تضحك في الطفلة . تنزل الدرج وتشير في أن
أفني غطلي الرجل الذي يشبهني ولا أعرفه . أتقدم
وأحاذر أن يراني أحد ما . أمشي على غير هدى
شاردة كالزجاج .

في الأسفل مائدة مستطيلة . حولها وجوه أرف
بعضها

أين تراه بين إذن؟ في إحدى الرحلات ليلية؟ أو
على متن مركبة فضوية يتبع فيها الكلام المرقون؟ أو
في إحدى شبليات الصبح الأسود؟ أو . فقط .
تجالسنا هنا في يوم ما كما نحن الآن نحضي سائلاً
بلا طعم . يجوهر الذهن . فيصعد النهار مكاناً
بالأجيت وتخرج الطلاء المحجبات وأصابت يشدين
لون الحدائق أو يبرشون الزجاج بالورود أو يركن
إلى مهبط اللثة يشعرون فرائهن ويضرن السرج
قذرمز الثلاثة . وأذكرك رجها واحداً كنت تحتره في!



يعتاش فيتعثر العریم في وادیه وتظفر على سطح المياه الصخره، كالتبات براقه تنكس من جذام البلیخ، تنسول في هبورنا الخلاص البسیر. أحصیها من فوق الكتف السلاسلی لكن عینی تحسناك عزیمی ویتفرق لئلا فیها، تخرج الألوان وتصفو الصمة، يشهق سكان الماء، يكون العریم غریقاً والجسر لایاً والسیدة القرمزیه تنفخ في عتفی.

انفدی من سناها
وأوصیها بالعب الامعی
على عتبات الألق الصقلی

للصرة الألف منذ اختراقی غشاء الحلم أشهد
ضحكاً بهذا الحجم یطلق حقة كونیة لرحب من
الستحل هو غذاء ووحی وطن جرمی وفتح سیالی
أمام شاشة خلدی.
أفتح عینی فأجدنی مكتاً على سهم ذهبی نحت
علیه إشارة وضاحة: [الطریق إلى الصباح]. غاب
شمسوها ونام الكون الزجاجی وابتلعت الحلوی
الصخریه وصافحت البذ الفاقه وانضرت أصابع
اللیل وتدعرجت أحجار لؤلؤیه لأمی، ولاح في
مرعی الإشارة نباح لزرق ينضح بالصفاة فاحتضت
اشتقاقی ومضیت إلیه. □

لأبی بلا وطنی
نمت وترتکهم، خارجاً
یضربون باحتجاجاتهم
ولأبی بلا وطنی
تصوا إلى الأبواب كلها
كفرر مسکین
لا یعرف شیئاً عن الضحک.
فكرت أبی لا بد أن أعطی
مئة مرة في الیوم الواحد
لأنجو من أعطاه الحیلة
فقطعت بیروت تشبهی

بلا وطنی
ودعوتی وطنی
أبوابها مشرعة
وأسرانها مكتئة بالمثالی
یبحث فی زواياها
عن معنى یلقی بی
أنا الهادی المصوب
وخسرت هذا الکثیر الکثیر.

ولکلیا ابتعدت عنها
أجلنی وإتقاً فی إطار بابها المغالری
لانی لست علی ما یترام
ولانی ما زلت جالساً علی هذا الكرسي
المرحاج
الذی بلا ساند
أداری صوراً متناطمة
لا أکاد الخ خطأ فیها حتى تختفی.
لأبی بلا وطنی
ولأبی بلا وطنی
أمام وحیداً، وأترکهم
یضربون، خارجاً
بالأباحتها.

تظنرت إلى نازهم من جفید، فبا وجهدت غیر
الرواد. لقد احترق أبراهیم إند.

حسناً، لا أرید أن یتیمی أحد، فمئذ الیوم
أستحق أن أكون بلا فیانة ولا جاهییر. أن أوان
النظر إلى أمام، لا إلى الیمین ولا إلى الیسار، إلى
الأمم صوب الموت کما تفعل الأشياء كلها، فأنا
نهی هذا العصر، لم یرسلی أحد وأعرف أن غداً
هو الخیسر وبعد غد هو الجمعة. لم یرسلی أحد
ولا أنتظر غیر البهائم..

إند، لهذا تروح تنسک هكذا لآیما الجسد
للسکین من أجل هذا المد الذي یدعونه رؤسا،
فالولادة ولأندک، وللموت موتک، ولا روح؟ □

موت في منتصف القصيدة

حیلر محمّد
کاتب من العراق

مفروط. ورايات الاستسلام لی تشتر إلا عل رمد
ورایات استسلام أخرى، ولقد نشرت نفسي رابة
استسلامها علی رمد رابة استسلامی بعد هزمتی
أمام الآخر وانتصاری علیها
الطریق علی الذی تنفّس أنا المذموم فقد ظلّ ثابته
کأمر. وعلى الآخر أن یفهم هذا، علیه الصبر أن
یفتنی کما قبلت به، فالأرض تسع لکلینا،
والتریح هو تاریخ الجميع. أما الفرقة والحسرة
فهیّا کلتماً هیّا مدلولو یساری مدلولو النصر
والفریح، وراية الاستسلام تسوی رأیه الانصرار کما
تسوی نحن الاثنين فی وفیها ولو أن النصر هو
نصره والاستسلام هو استسلامی.

فی منتصف القصیده، التذکر دلیلاً، أننی لم
أعطی اللیل الذی فی ذاکرتی، فلیبست - دون
جلوی - من تلك النقطه التي یجلسها یسار
اللیل.. أقول دون جلوی، ولكنی لومنی نفسي أن
قد نجوت، کأکب فضیلتی فی جارات مشرکتی..

فی منتصف القصیده أتهم البهار هذه لمره.
فی اللیل لوفي البهار، القصیده هی الخسیر
دانی.

فی المقهی، کاترا یتربعون وسط نالی بلردی. هل
حلت فیهم روح إبراهیم؟ وكان ذلك المصود
للتشمل اقصی.. کان اقصی وبقراً علیهم قصیده
بلغة لا أعرف منها شیئاً، ولكنی ترجمتها هكذا:

کثیراً ما یتکبی نفسي أكثر مما یتکبی مصائب
الأخرین. أحياناً، أفکر أننا طرفنا أبویاً ما کان
علینا طرفها أبداً، فاکره نفسي علی الأقل، ولکنی
أعود فأشفق علیها أمام جیروت الأخرین، فهم لم
یتروکوا لنا أبویاً غیر التي طرفناها، ولا یذمّن
الولایح ما هنا اأحیاء. واحد مصابی الموت الأكثر
تعبيراً، ما نهاية القدره علی فتح الأبواب، أو لی
أحسن الأحوال، تنکس العملیه فتلجنا الأبواب
التي ولجناها طواول حیاتنا. ولو أنهم اهتمقوا بمرامتنا
فإن ما یفعله الحظ معنا علی أیه حال.

فیسألی حق یسلبون منا هذا الحق؟ ولكنی
سرعان ما اکتشف المغالطه فی هذا السؤال، فالحق
لن یسلب بالحق علی الإطلاق، حتى لو أخلطنا
(لماذا) بدل الحق، فیسقط السؤال بلا معنى لأنه
موجه فی هذه الحاله إلى الشر، والشر لن یقبل
التسألی أبداً، خصوصاً التسلی ضعیفاً، فتضیع
الأسطه فی غضب الصراع. هل عسرتنا إذن؟

الحسرة أيضاً غیر شرعیه، فمن اعترف بحقیقه
عصمی ما دام یصر علی عدم الاعتراف بحقیقتی
والحقیقه لن تكون حقیقه دون اعتراف الآخرین بها
واحترامهم لها. والکلام هنا یسقط علی الحقائق
الفردیه وحمل حقائق الشعوب أيضاً، فالتاریخ لا
یمکنه تجاهل العرب لآهم انیموسا، وسیمتهم
نصراً کما منجمهم هزائم. وهذا هو مطلق ما دامت
المرزائم لم تنجح فی اقتلاع العرب من جلودهم،
بل ان المرزائم نفسها تتخذ معی النصر فی کثیر من
الأحیاء، فهی نصر علی النفس إذا لم تتحول إلى

حاذروا الكتابة عن الطغاة الأموات!

محمد السنوسي الغزالي

كاتب من ليبيا

■ هل تصدقون أن السلطة تخاف على نفسها من القلم، حتى ولو تناول هذا القلم سلطة قامعة من القرون الوسطى مثلاً؟ تعجب السلطة إذا شتمت حكيماً خائفاً، وتفضى السلطة أيضاً إذا لعنت قبر غراسياني. وتستشيط غصاً إذا قلت إن الخليفة (السفاح) كان سماعاً. فما هو السر؟ لماذا يحاف الأديب من شتم حاكم بادت عظمته وأصبحت تراباً؟

تفضى السلطة أيضاً إذا تورطت في صدىح (الحلاج) لأن هذا في نظره يعني أنك تشتم الخليفة. وتقوم القيامة إذا كنت نصاً مسرحياً بمدح (حسان)، لأن هذا يعني أنك (في نظر السلطة) صدى كلي، وكلية كان طاعة، وبالتالي فأنت صدى الطعام. فما حيرة هذه التي نعيشها؟ المسألة هنا فيها قولان، إما أن السلطة وأمية مدركة أنها تشتم الطغاة، ولذلك فهي تفتخر نفسها بمعينة لكل ما يس الجبائرة حتى في قبورهم، وإما أنها ليست مدركة. لكننا [نشعر فقط] بالتعاطف معهم وكفى، لأنها ترى أنهم كانوا على حق، وأن الشعوب لا تدعن إلا إذا لعنت (سنسبيلها) وقطعت رقابها!

ما الذي يدفعني إلى قول هذا؟

تذكرت موقفاً في بداية الثمانينات عندما كنت أكتب في إحدى المجلات الخليجية، ففي أحد مقالاتي في الصفحة الأخيرة وفي وقت كان الرسام الساخر الليبي محمد الزواوي مسحوناً في أحد الأقطار العربية في أثناء زيارته لها، استغزني هذا التصرف ضد فنّان لا يتعامل إلا مع الريشة ولا يقطع الرقاب، ولا يقطع الورد، ولا يتعامل أصلاً مع الأنظمة، قلت في ذلك المقال ما معناه أن الزواوي ليس المظلوم الوحيد في هذا الوطن، بل ليس المظلوم الوحيد في التاريخ. لقد ظلم كثيرون، وطورد كثيرون، وذكر بعض النماذج التي اصطلحها الحكام، لكن التاريخ أصفها، وسقط الآخرون على هامشه، ومنهم أبوذر الغفاري على سبيل المثال.

في صباح اليوم التالي تلقت المجلة الخليجية رسالة من وزارة الإعلام تحذرنا من هذا الموضوع، وتنهرنا في ذات الوقت. وجاء في الرسالة:

[لقد ذكرتم أن أبا ذر قد طرده الحكام، وهذه إشارة إلى الخليفة عثمان بن عفان - رضي - بالسب غير المباشر].

العجيب أن أبا ذر لم يظلمه عثمان، بل معاوية الذي أوغر صدر عثمان عليه! لكن السلطة لا تملك وعياً تاريخياً!

إياكم أن تكتبوا عن الطغاة الأموات، فالرقابة لكم بالمرصاد، سوف تتكافى صد أقلامكم السلطة الميتة والسلطة المحتلة! □





هداية بالاكراه

صلاح صالح

قضية ساخنة لدى الجميع، وأن درجة سحرهم واحدة لدى من يجدونها ساخنة، كما أن مفهوم الخطورة لا تقتصر على ما يحدث في الحياة من اقتات ومذابح واغتيالات وإعدام عداء، وإنما تبتعث ضمن فضائه الفكري - الفني بمجملاتها كلها، ومفولاته الأرحب.

في رواية (المهدي) احتار عبد الحكيم قاسم مفصلاً، تمشيلاً في محوره الدقيق مساحات شاسعة من الحياة في مصر، المساحات شاسعة لأنها تمتلك قابلية الامتداد إلى درجة اتساع الجميع، وتضيئ أحياناً لتقتصر على احتضان درى التطرف هنا وهناك والتجول فيها بحظوة التجول في حقل الأغنام، والأفهام تخطف في قابليتها للاطمئنان باختلاف الزمان والمكان، وهوية الواطئ، فوقها، وأحياناً تنحصر من تلقا ذاتها، كما أنها تمتلك قابلية التضييق في بعد.

للمساحة التي تتحرك الرواية عبرها هي مصر مجيدين وأريافها، والمتحركات هم السملون والأقباط في شكل فريد من أشكال تماشهم الطويل خارج مفاهيم الصراع، وخارج إطار التعاليق والتأني، لم يتعرض الكاتب ليؤس الإنسان العاجز من اختيار اتبائه الذي رتبته لاتجاهات، لا فضل له، لا ذنب له في الانسحاب إليها، وإنما اعتراها نوعاً من المعنى الطبيعي يتم التعامل معه كـ هو، وعلى قدم المساواة مع المحيطات الطبيعية البيئية والصحية وما يقع في حانها، فليكن لره كما شاعت له ولادته أن يكون، وصلما يرقى إلى درجة القدرة على تغيير ذاته الشاملة، أي بما في ذلك معتدته، فلا خير عندل في التغير.

الروائي لا يدين في (المهدي) أحداً أو جماعة أو معتدداً وإنما يعرض على - ويعدناث الملايين - متقنين وغير متقنين - في وجه التعبير القسري وعارضة الصف بذهابها كلها أسحق حلة من التبراعم البيلة يضعها الإنسان في رافقة الأيدي من بينة الجفاني أيأ كان هذا الإنسان، وأياً كان معتدله.

لقد ادرهم القرن الثمرون بأشكال مرعية من الحياة القسرية، بلغت في بعض المناطق حدود الشمس الشامل للسند والقري، والإرادة الشاملة للملايين التعرضين للهداية، والمعلم وعوض الله مات ضحية هدايته القسرية، معاً فقتل مع استخدام السلاح أو سواه من أدوات القتل البدني، إذ دبت الحمى في روحه، قبل أن تشوي بدنه، ولم تخش روحه بفعل ضغوط التنظيم الديني فقط، وإنما

وحله وراء تحجب الخوض في هذا الموضوع، وإنما ارتد ذلك إلى انكفاء الكثيرين مورسوها من ارتداد حقول يبيع فيها القرن إلى درجة المضاع والفقدان ويستحيل فيها أن يزعم أحد أنه وجد الحقيقة أو الحق أو والصحى لدى هذه الطائفة أو تلك، وخصوصاً ضمن هذه الشقة من التصفية الطائفية والمذهبية والمعتدية الخ... التي تشكل منها مشرقا العربي

والطبعة الثانية تكس في اللغة الرحمة التي تعامل فيها الروائي مع موضوع بسن في الحياة أحياناً إلى حدود العجيبة والمذابح الجاهلية، فيجس بواجهه الروائي قضية تيسر في مرجل موشك هو - الانحلال - فرتة بتدو -

عالمياً - يمسلة على الرسائل يكتد عبرها سوما سها وشاملاً من السلاسة بمسورتانها المختلفة والسمية، الفكرية الاجتماعية. « وتلقا نجد عاب يلع مثل هذا المرجل دون أن يتلفظ، أو يتلفظ ماته الفنية، باحتياملات متنوعة من الحلو الذكي، واللامباشرة، والحواسن في عبارات ملقطة حول نواة الخطر، في سبل أن

يجب ماته الفنية احتيالات انزلاقها إلى أودية الإشكالية، واللايقين والتطرف والمجالية على تخلف أساق العمل العمي وتحقق توازناته الداخلية قياً وديتاً وإخراجية فكراً واحتياطاً يبتسا استطاع عبد الحكيم قاسم أن يلع موضوعه والمخاطر، وديتاً، وأنها يسط ما يريد بذكاء في فذ، مكثته من تسيير شخصياته ضمن مسارات كالشعرة في فذها وقابليتها للانقطاع، وأوصلهم إلى مصائرهم دون أن يمتا خطوط الانزلاق والخروج من مسارات على هذه الدوجة من الدقة، ودون أن يتبع للمسارات تمرصهاا للتقصيد والانعطاف.

لا نستطيع الزعم أن كل شئس مع التلعب الطائفي حولما عطر بالفرورة، ولا نستطيع أن نزع أيضاً أن قضية التلعب

المهدي وطرف من خبر الأخرة،

عبد الحكيم قاسم

دار النشر - بيروت ١٩٨٨

■ بما فعله عبد الحكيم قاسم في روايته (المهدي) " أنه قبض على لحظة ساخنة من حياة يتساقط فيها الأفراد والجساعات، باتجاه مصائر شائقة وشامخة، محارساً نوعاً من اللعب بالار ومهارة اثبات له عرض ماته الفنية شتملة في كامل الصفحات، واتاحت ليدبه إدارة مسار يشتمل في الرواية، ربما أكثر مما يشتمل في الحياة.

المعامرة الفنية تبدأ من نقطة الاحترار، ومن هذه النقطة الملتصقة بحياة ثلاثة تدفن عالم الرواية، بثراته وظلماته، ونوساته الموقم بين الداخل والخارج، بين ما قيل وما لم يقل، بين الأفعال والدوافع، بين مظاهر الشخصيات والموارد الذي يصددها فشر الرواية أمتة أكثر مما تقرر أجوبة، وتفتح آفاقاً لتشامل أكثر مما تندهر لاكتشاف ضمن حدود الصفحات، وما كتب فيها فساد على صنع جملة من القطعاهات وزجها بما لم يكن.

لا يقصد هذا التقديم أن يكون تقريباً عبر مصوب لرواية قصيرة تقل عن ستين صفحة من القطع المتوسط، ولكن وجود تقديس نسفاً الدحول إلى صلب الرواية يجعل هذه الاستشارة مبررة - فكراً على الأقل -

النقطة الأولى تكمن في اختيار المبادء الروائية التي حبلر مساهها الأعرود، رغم رتداد ولادها وحضورها إلى خبر ممارسة الدعوات الفردية والجمعية للاتحاق هذا السدي أو ذاك، واستمرار هذا الحضور بأشكاله الجاهلية الشائنة حتى تقوم ما عاصره، وربما يتجاوز نوعاً الروائية هذه إلى ما سوف يجي، في منطقتنا العربية، ولم يكن الخوف من مساس الشاعر الدينية أو المعجنية





الدخول الحارِب ياتجها تصلِّب على ذاته،
واخطر الخارجي للتسارع إلى الكبس
والاستحواذ.

المعلم عوض الله لم يكن مسيحياً فقلته
مسلياً، ومساكنه لم تجن من انتسابه لأقلية
فصّرت من احتواء المتدين إليها، وحمائهم من
تضيُّر والاقتراع، والتنظيم الديني حين يصل
إلى ما وصل إليه من القوة والانتشار يشغل
أفكاره ويريد به شعار القوة ومهازلة الغاشمة
وحين يعجزون عن رؤية ما هو قائم خارج
أوامر التنظيم وتعليماته الصارمة، لا ينشأ
المعجز بسبب الطبيعة الغريبة للإنسان بل
الدينية فقط، وإنما ينشأ بسبب تلك المهادنة
الناجزة بالضرورة عن نعمتي الإحسان بالقوة
في بدء انطلاقها، والفرطوة الخاصة التي تحكم
سلوك القوى حين يصمّ على التمكن من
كامل السيطرة على موضوعه، هذه الصراة لم
تكن علامة الإكراه على القبطي البائس وإنما
مارس على كامل المساحة التي تحركت فوقها
الرواية وأفراد التنظيم، للمسلمين في طنطا
وقراها، الرجل القبطي، والإكراه في الرواية
يأخذ طابعاً من المتشظرات، ابتداء من الفقر
الذي يكره المعلم على مغادرة غرفته وانتهاء
بحرجه دفاعاً عن جزائريته، والمعلم كذا أشرفنا لم
يكن الوحيد في تلقي أعمال الإكراه، والأخ
صبيحي، وبقي فريسة الإحباط بفارغ التنظيم
والتشديد وتكليفهم، دون أن يحظر له والتشديد
على باله، وبقي به إعجابه به والأخ سعيد
مسؤول التنظيم في مصر إلى حدوده القصوى،
ويصير بوعاً من الإكراه الدلالي على تعيّل النعم
في أعضائه مجرباً ولحظة رضى عميل لا يريد
أن يزوجها ولو تبريد أنفاسه^(١)، ورغم كل
هذا الرضى المتسرع في جسد صبيحي وروحه
يظل صلب الإكراه متجسداً وتخصّصاً في سلوك
سعيد الذي يعي طغيان شخصيته ووقوع
صبيحي في مجال الجذب القوي لمطاميرتها،
وعلى مدى ابتهاجه واستلابه أمامها، فلا
يملك الآخر إزاء العاغلة، حتى أكثرها شذوذاً.
إلا الاستجابة الرتدية لبوس الاقتناع والرضى
والطاعة وتم سال عليه وصمه إلى صدره،
استجاب له صبيحي مفضلاً حين واستراح
صدره الظري على صدر سعيد النجلى
العظيمي، كان كل شيء في صبيحي ساكناً
قريباً، والأخ سعيد قبه في شتمه فلة فيها
كل الحب والأخوة الإسلامية^(٢).

لم تتمكن تطهارة التنظيم من اقتاع جميع
المسلمين في علة الجهاد بأن الإسلام يتقدم
ويشتر من خلال مداية القبطي، ولم تختلف

الرجل وأنه سوف يشهر إسلامه بتاريخ معلوم
اعتبره التنظيم في مصر مناسبة تنازلة لتطهارة
سياسية ودعائية يجتشد لها قادة التنظيم،
ويشيدون جميع أقرانه في المنطقة، كل هذا
والرجل مذهور ومستلب إلى درجة العجز
عن المقاومة والجهش بما في داخله فيصاحب
بعض مبرّحة، ولا يستطيع أن يجهد عن فكرة
أن اقتياده لتثير معتقد طابق لانتقاد المسيح
إلى الجبلية، فكما اقتيد المسيح إلى مكان
صلبه، اقتيد المعلم إلى المنصة التي نصبها
التنظيم غصصاً للمناشبة، وكما غفروا
للمسيح إكليلاً من شوك، لُقّ له مسؤول
الشعبة عمامة على رأسه ولقّب جسده بعبادة،
ورغم الحمى المتشظلة في سلمته وروحه،
ودعم جميع بوادر الانحصار فإن المسؤول
يرواصل اقتياده إلى المنصة حريصاً على إتمام
مراسم اشهر إسلامه دون الانهماك بالأفكار
على حياته بعد ذلك، التجربة تفك به
تصوّت قبل أن يستلم وصلي شعبة جديدة
دارجاً بتأثيره، وزوجته تحرق العنقوف
تنظيم عليه إشارة الصليب، الجوزة المعلم
علفاً ووجبة وقطعتين، وبدما صبيحا، وجواجا
لا تدمل في روح مستغيث على أنفسي الذي
فرط بضميه، وما اكتشف أنه قدّمه إلى جلاديه
إلا بعد قرات الأوان.

في هذه الرواية القصيرة استبطن الكاتب
أن يتبد بطله من سطحية النطق وعشاشته
المبائية فنياً وفكرياً، دون أن يعزله عن الملايين
الذين نجحوا صيحة الصف الحارس عليهم
لتحويلهم إلى معتقدات مغايرة.

المعلم يعي أنه ممرس في مقروّسات
الاستمرار في الحياة السوسية ولا يت، لا
طعام، لا لقوياء، لا دخل من العمل،
وبالأحرى لا عمل، ويقدر ما هو مهمل
ومتاكل من الخارج طنة يتحرك حول نفسه،
وحول ما يحمله الأسمى بنفسه، دون أن يكون
واجماً لعملية التمرركز التي تتم بأبالية تكوّن
القتصد على نفسه لدى مراحلة الخطر
الخارجي، الدخائل الجيّد. بحكم استعطائه -
عن مصادر الخطر الخارجي، ينمو ويضخم
باعياديه رد فعل على الخارج السلبي نحو
التلاقي، وباعياديه أيضاً نموذجاً عنه،
فيحدث الموت لدى التماس الأول بين

ابتداء اختناقها بفقره وحاجته وجوع زوجته
وطغيانه قبل ذلك بسنوات وحين ابتداء
ضغوط التنظيم، وجدته هيكلاً رجل معلم
ومستلب ومجرد من وسائل الإرادة والدفاع،
لقد جردوه هدفًا سهلاً، سرعان ما أجهزوا
عليه، وهو لضعف - لم يجد سوى موته سيلاً
للمقاومة أو الفرار.

المعلم عوض الله رجل من أقباط مصر،
صنّعه إصلاح الشامي، يترجمه عجزه عن
دفع إجماع عرفته إلى تركها والتشغل بزوجه
وابنتيه وعدة شغله بين القرى، ناشداً سعة
طيفية في حجم العمل تتيح لأسرته استمرارها
في الميكن الكفاف، ومن طرف كل قرية يقيم
ورشته المرجلة، ياتقونه بلباسهم المتقوية
ويعطونه معظم الأحيان طعاماً مقابل
إصلاحها، وعلى قم إحدى القرى وعلة
الجيداء يصادله وعلى أنفسي، وهو مسوق
لقديم على أبواب القاصد، متلين صادق في
تدبيرة للشوب مزعة صوفية، وفي حوار قصير
يقرا مائة الرجل، ليشتغل عليه ويسترح أن
تطرده صاحبة الغرفة وتصرّصاً أنها طيفية
منه، فيصير على داره، وفي اليوم
التالي يستعين بمسؤول شعبة التنظيم الديني
والأخوان المسلمين، الناشط في القرية والمنطقة
للوقود بصحبته إلى دوار المسلة، بغية
استصدار وروافقه على سكني المعلم في واحد
من الدور الحربية الأيلة إليه بحكم اقتضاد من
يقرها بعد موت أصحابها، وتكون حجة على
أنفسي أن تبني عليه القضية الإنسانية أمام
القصد، وأمام مسؤول الشعبة أن إصانة
الرجل كلفة باستاتة قلبه إلى الإسلام،
وتخصّصاً بعد أن غلبه أبناء دينه، يلتفت
مسؤول الشعبة عبارة واستاتة قلبه إلى
الإسلام ويصيرها جوه نشاط شعبة فيجوز
له التنظيم بينه وبينه، ويديه المسؤول القرآن
الكريم مقترحاً على سورة مريم، ويضع له
آخرين كتاباً حكمة نشرات التنظيم ومطروحات
الأخرى في منزل، والمعلم عوض الله عاجز
في دواية التطاهرة عن فصل شيء والمهر
يشبه. المستلب يزداد استلاباً، والتطاهرة
المسورة هداية الرجل تزداد مساراً وصفاً ولا
يجد مسؤول الشعبة أن المعلم لا يعلن رفضه
الصريح لما هم بصدده، يعلن غير هداية



صوبهم جميعاً عن قراءة الإكراه وهو يمارس ساطعاً عليه، وقد تثلث خروج المسلمين عن السعائر الشامل بثلاثة مستويات للفهم والروية:

الأول: مستوى للإيمان يختلف عن مفهوم التنظيمات الدينية، إنه الإيمان بمبدأ الإنساني العميق الخالي من التعصب وبد الأخر وبعه نقياً، إلغائياً، أيان يعمل من الآخر نبدأ في الوصول إلى الله ومن طريقه في معرفة ربه وعيادته طريقاً مغايراً في السار لكث يلتقي معه في المآل والمهدف وإنما أجد سكة العبد للصلاح في رب يعرفه ويرتضيه ويحب، نعم رب يعرفه ويرتضيه ويحب^{١٥}، وفي هذا المستوى يتحرك الشيخ وسيد المحصري، ويليه علي أنصاري ومجموعة من المسلمين الثائرين بسيد الشيخ وطريقته ذات النزوع الصوفي، فترى بعض صفوف الإكراه في هذه الأسطر الجميلة على لسان الشيخ سيد: ونعم يا أخي، أجد في هذا الصخب الإكراه، بل إنني أجد حيناً تقريه أذاك السلام بصوت أعلى مما ينبغي لأساهه ولبيان قصدك له، أجد حيناً يلقي الواحد بدعوته على ضيقه حتى يوقعه في الحياة ويخوضه عن الشاي، أجد حيناً يصرخ المخلط في الاعتذار عن فعله فيشعل المأذي عن إظهار وجهه، أجد الإكراه في هذه المواضع جميعها، في هذه المواضع أجد الإكراه^{١٦}.

وفي المستوى الثاني المصدا وما يحترله في شخصيته ومركزه، من جهة تقبله للسلطة الرسمية وتقبله للأسر الإقطاعية والمعاملات الكبيرة من جهة أخرى، يعنيه صاحب التنظيم الذي يرحح الفرية ويسد عليه منافذ وجهه عبر مكبرات الصوت، يتعمق منطق، لا يستطيع مقاومته ولا تصبره، يعلمه إحساس مبهم مقدرة هذا الصخب على اقتلاعه من مجده وكسه مع كل ما يثقل وعينه، يمتلك نوعاً من الإحساس بالمصدا والعجز عن المواجهة، يعلق عليه باب مكتبه مصرّاً على عدم استيصال أحد أو رؤية أحد، وعصوباً إذا كان من جهة التنظيم، ولأنه يكره هؤلاء الناس كراهية عيقة، يتخاشم ولا يمس أن يصطدم بهم^{١٧}، أمر أن يقبل لسودهم والمصدا ليس هنا^{١٨}، يحاول أن يهرب من ذلك المول المعلق على سقف البلد^{١٩}، فيمت من الكويكبات ويعب مرة بعد أخرى مستملاً لياحه وصرار داخل متوزج بين زوجته التي نقه إلى الطابق الثاني، والخدمة التي حاول بلها وصفت التنظيم بصوت الميكروفون داي

مروّع، لا يستطيع أن يهرب منه، عملاً كساه مرة أخرى، ماذا يريد هؤلاء، لقد أسلم الرجل هذا بنفسه، يتنهد إلى الصمت، بل إنه يتني ويتك كل تمقل أو حكمة، هذه البساط التي لا ترسم، هذا الركنف الجساعي إلى المأوى^{٢٠}.

وفي المستوى الثالث نجد وعيد الصريزه الشاب الذي يتجاوز ثقافته ووجهه أطر التنش وحين يصير المعلم يستطيع أن يقرأ فاجيته من وجهه وعينه، فيصرخ لنفسه ويجب أن أتدخل وأن أوقف هذا بقضي^{٢١}، لكنه كان وحيداً في علة الحيد والزمن الذي يستوجبه تحركه كان كاتياً للإجهاز على الرجل فيصعدت إلى نفسه بصوت عال: وما أبشع أن تصل إلى المعرفة شاعرين، بعد أن تكون الأشياء قد فسلدت وشاعت، ما أبشع هذا وما أمر تمي^{٢٢}.

في هذه المستويات الثلاثة أفرج الكتاب أغلبية المسلمين في طسطا وعطيلها والمتنبيين والسباط، تمثل السلطة الرسمية بمفقهة الزمن وأبناء المالكات، المتنورين والمتفهمين وهؤلاء متخوّن تاريخياً عن الدعوة الدينية بكافة أشكالها، والتنظيمات الدينية وحيداً التي كبرت قبل الدعوة إلى ميا نراه إسلاماً، وفصرت على عالمها الضيق، وظل هذا الأساط كان شعار الجملة خلداه الرجل القبطي في حانة الاستاء والشود، ولم يتم يوماً للقاعدة، والشود بطل سدودها معها

استعت قاعدة عارسيه، ما فعله التنظيم الديني كان استثناء في الزمان والمكان والهمم والممارسة كان نسوق في حله الفقرة ليس محاولة للدفاع أو الاعتذار عن المسلمين، وإنما هو ذكر لواقع قائم، وتأكيد على القطاعة التي يمكن أن تنشأ في الحياة إذا استعت قاعدة السعار والشود.

واللهي، صحكة سوداء كبيرة، وصفعة لرس قائم في أمكنة مظلمة سوداء، تخشع للفعل البشري - فردياً وجماعياً - من ضجيجه وعاريته البراقة المشككة عبر تاريخ كامل من انقهر والإكراه والتزييف، وتقلد عازربا كخليفة العازرة، دوماً انتحال، ودوماً ادعاء أو صحيح، تستجوب الرواق ولا تقدره، ولا تفرز عليه ولا تكفي بوصفه الشارب إلى ما هو يارد ويصامت كضرورة يستهيم الوصف.

تنسج فيها راحة اعتصار عني تنسج به العقيدة الشائنة في روح الإنسان إلى الضنين عجزت عقائدكم قسراً، وفي الرواية أبهى نوع من الإحالة الخفية والظلمة، وفي تعني المسلمين أكثر من مساهم - إلى صدر الآية الكريمة بنصها الساطع (لا إكراه في الدين)، لكن ما يحدث في الحياة يجعلنا سكتي، على ذواتنا العازرة، ربما موضوعاً، عن إيقاف سويل الجنون الضمني المسور فلا تلك عدل سوي للزيد من الانكفاء مرتقن مع الكاتب - تبريراً أكثر منه بأساً ونمناً - ما أبشع أن تصل إلى المعرفة بشارين. □

١. صيد الحكيم قاسم، الهندية.
٢. وطرف من حيدر لاخورد.
٣. دولتان، دار التوسير، بيروت، ١٩٨١، ص ١١٥.
٤. الروي، ص ١٠.
٥. ص ١٠.
٦. ص ١٠.
٧. ص ١٠.
٨. ص ١٠.
٩. ص ١٠.
١٠. ص ١١.
١١. ص ١١.
١٢. ص ١١.

جغرافيا العجائب

خالد زيادة

الفصل ذاتها فتدخل في باب المريب الذي لا يتصدق، إن نوع الفصل التي يجرسها الكتاب هي من نوع ما تنهده في قصص السندباد البحري، وتلك التي نجدتها في ألف ليلة وليلة، والحق أن الكتاب يبدأ الأسطر الأولى منه بمأخذت عن عجائب مسوغات وآيات الله في البراري والبحار. والمثلث للآيات أن الأسطر التالية في تقدم الكتاب نحمد ما يلي: وإن الله تشارك وتعال اسمه، جعل تشاؤه خلق العجائب عشرة أجزاء، فحمل تسعة منها في ركن الشرق،

عجائب الهند
يوسف الشاروني
ديوان الرئيس للكتب والنشر
لندن ١٩٩٠

تغطي قراءة كتاب (عجائب الهند) الصوب ليزك من شهرار، انطباعاً متناقضاً وعبراً، فالإطار الزمني وكذلك الإطار المكاني، اللذان تقع فيهما الأحداث واقعيان، أما



القرن التاسع عشر. وقد سجل المؤلف أنواع المؤلفات بما في ذلك كتب الرحالة، الذين لعبوا دوراً هاماً في تأسيس للمعلومات حول الأقاليم البعيدة شرقاً وغرباً، واستكشفوا العالم في أقاليمه السبعة تبعاً للنظرية الجغرافية التي عُرفت منذ الجغرافي اليوناني «بطليموس»، والتي أخذ بها العرب. وتقول هذه النظرية بأن العالم يقسم إلى سبعة أقاليم تتراوح بين الحرارة الشديدة في الجنوب مع الأقاليم الأولى، وتندرج نحو البرودة الشديدة وصولاً إلى الأقاليم السابع. ويتبين الأقاليم المتوسطة هي المعتدلة، وأعلىها الرابع على الإطلاق. والدراسة الأخرى الأحدث عهداً وصمها المستشرق الفرنسي أندريه ميكل تحت عنوان: «جغرافية العالم الإسلامي الاستثنائية حتى أواسط القرن الحادي عشر». باريس 1917 (ترجمة عربية، دمشق 1983). ويتبع ميكل في دراسته طريقة مختلفة إذ يتعقب الاتجاهات والمدارس الجغرافية، أكثر من تتبعه للراحل الشرقيين، ومن هنا فإنه ينظر إلى علاقة الجغرافيا بالأدب وعلاقتها بالتنظيم الإداري، ويغرد فصلاً مستقلاً والمطالعة يتحدث ضمنه عن أخبار وصحاب المند.

وهناك الدراسات القصصيات، تستغل على أوسع المعلومات من خلالها الإسلامية العربية، وتستطيع من خلالها أن تراقب الأهمية المعطاة لأدب الرحلات في توسيع أفق الأدب الجغرافي.

ومن خلال كراتشوفسكي يمكننا أن نفهم مغزى الملاحقة التي نقرأها في مقدمة كتاب (عجائب الهند) حول اشتغال الصين والهند ذاتاً مصدراً للغرب والشرق ليس بالنسبة للمسلمين أو العرب، بل بالنسبة للبولنديين من قبلهم، وقد ورث العرب عن أهل اليونان معهم بالشرق الذي جعلوه مستودعاً للغرائب. والواقع أن أفكار العرب قد انجذبت نحو الشرق، أكثر مما انجذبت نحو الغرب، ذلك أن المسلمين قد أقاموا علاقات اقتصادية مع أقاليم الشرق البعيدة منذ أوائل مبكرة. وكان العرب قد وصلوا في أواسط القرن الثامن الميلادي إلى ميناء كانتون في الصين، وفي القرن التالي كانت معهم قد وصلت إلى كيريبا. وقد انصب الشرق البعيد والمحيط الغشقي إبان التنزعة للبحث عن الغرائب. وإن ما هو سحر ومدهش وصحيح، كان مصدره الشرق يتسبب ما يكن الغرب مصدراً لأي شيء خاص. ويرى

المند، كتاباً قارن القصص بشكل خاص بينياً في قصص التشديد ولقاء ليلة. وعلى سبيل المثال فإن ذكر مقبرة الأقبالي ترد في (عجائب الهند) و (قصص السندباد). وكذلك فإن التزاوج بين مختلف السلالات ترد بالقدار نفسه في للصديدين المسكوسين. إلا أن القصص الغريبة ترد أيضاً في كتب ومؤلفات تتناثر بالرسالة، كما في أعمال المؤرخ المسعودي وسواهم. ويبدو أن بعض القصص المعبية هي ذات مصدر يوناني، في هذا المجال تعلم أن قصص هوميروس وسلاحه كانت معروفة لدى علماء المسلمين والعرب، وقد أخذوا عنها أو استلهموا ما ورد فيها

وكتب (عجائب الهند) هو واحد من ثلاثة كتب أو مؤلفات تخص بقرائ المند. الأول هو: «أخبار الصين والهند لسليمان التاجر» الذي سافر إلى الهند والصين أكثر من مرة يقصد التجارة متعلماً من سيرة أبي نافلة انطلاق لرحلته جانباً الخليج العربي وخليج عمان. ويورد هذا الكتاب إلى سنة 324/384. والكتاب الثاني هو الذي دونه أبو زيد الحسن السبكي وهو من أهل البصرة، والذي اعتمد على كتاب سليمان التاجر. أي (عجائب الهند) الذي نحن بصدد، أي (عجائب الهند) الذي يشمل قصصاً تعود لفترة المنة بين 284-324 هـ/ 900-983 م.

والواقع أن عدداً من الدراسات المعاصرة حول الأدب الجغرافي العربي والإسلامي، تنظم اليوم معلومات ومرفقات بنوع هذا الأدب الذي يضم فيها بعض كتب الرحلات، ذلك أن الأدب الجغرافي كان يستهدف من جهة ما يستهدف الترفيح إلى الأقاليم الواقعة داخل ديار الإسلام وخارج ديار الإسلام. ومن بين الدراسات التي تفحصها تلك التي وضعها المستشرق الروسي أنطونوس كراتشوفسكي، تحت عنوان: «تاريخ الأدب الجغرافي العربي»، موسكو عام 1957 (ترجمة عربية صادرة عن جامعة الدول العربية عام 1961). وفي هذه الدراسة للكتابة من جزئين كبيرين نجد تاريخاً لأصول الجغرافية العربية في معادنها المحلية أو اليونانية. ثم نجد تاريخاً يشمل الحقب الزمنية وصولاً إلى الجغرافيا في

وجزءاً في ثلاثة أركان الأرض التي هي المغرب والشمال والجنوب.

وأنه من المثير فضلاً أن يقسم المؤلف شؤون الدنيا إلى أسود عادية من جهة وإلى عجائب من ناحية أخرى. وما يستدعي التساؤل أن تستعجب المند والصين هذه النسبة العالية والمفارقة من العجائب، فلا يبقى لسائر أنحاء الدنيا سوى الجزء البسيط. على أن هذا الأمر يحد ذاته يبقى بغير تفسير لأن المؤلف، عمل افتراض أنه يبرزك بن شهريلار، إلى يتصدى لتفسير هذه المفارقة، بل يتدفع إلى سرد العجائب والغرائب نفسها: من الجفرة التي عسرها أربعة آلاف عام، إلى الشجرة النحاسية في مدينة أبرسر، إلى السرطان العملاق الذي يملك قرنين كالجبالين، إلى قصة الخسفي الذين يلقفهم السحرة العظيم، إلى السمكة التي تنطح السمكة، إلى جزيرة النساء، إلى المرأة السمكة وهي حكائية غريبة في المؤلفات والمصنفات الخاصة بقصص العجائب.

ولكننا أن نقرأ في إحدى المقاطع من الكتاب ما يلي: «... فلدعوا إلى جزيرة صغيرة لم يمسوها فيها ماء ولا شجر، ودفعتهم الضرورة إلى المقام فيها فغرقوا حوله المركب إلى الجزيرة وأقاموا مدة حتى أصلحوا العيب وروا الجسمل إلى المركب وعزموا على الخطوف، فاتفق لهم يوم نوروز ليجتمعوا من عشيت معهم ونحوه وسفارش وأوقدوه فتصرت الجزيرة من نهمهم وكانوا يقرط الله فرسوا أنفسهم إلى الماء وتعلقوا بالسفارب والدونج، وقامت الجزيرة فلقطهم من اضطراب البحر بحركتها ما أضرها في الفرق وسلموا بعد ثوب شديد وحول طيم، وإذا بها سلطنة نائمة على وجه الماء...». ولعل في القصة ما يعرفنا على أجواء الكتاب وغرائبه وعجائبه.

عبد يوسف الشاروني، محقق الكتاب، في المقدمة التي وضعها للنص، إلى التبريد بالإطار التاريخي الذي ظهرت فيه (عجائب الهند)، وقارن بينها وبين كتب أخرى تتناول موضوعات مشابهة، وخصوصاً كتاب (أخبار المند والصين) الذي وضع في القرن الثامن الميلادي، أي قبل قرنين من كتاب (عجائب



والأدباء على عائلتهم هذه اللهمة التي رحلت في الشرق برأ وبحراً ميدانها الفضل.

إنشاء إنا نص «توالي» هام، لقت انتباه الباحثين. وقد قام المحقق من جهته بعمل متقن، بالإضافة إلى المقدمة التي فارت فيها، بين القصص الواردة في «عجائب الهند» وسواء من كتب الرحالة والأدب، فقد أنصاف إلى العصر في النهاية عمدة جداول للأعلام، والأساطير الجغرافية، والمسوغات، والتاريخ، والحيوانات والطيور، والنباتات، والمعادن والجواهر. وأخيراً أفرد المحقق جدولاً خاصاً بلغة الكتاب، ذلك أن الكتاب قد دَوَّنَ عاماً اقترع ما تكون إلى اللغات الهندوأوروبية، والدارجة والتي كانت سائدة في منطقة الخليج أيام تأليف الكتاب. □

مير عت كل منها بطريقته الخاصة، فالشرق كان يمثل المغامرة والاختلاف عند كل من اليونان والعرب، أي أن الحضارتين اليونانية والعربية رأتا في الشرق النقيض لثقافتهما وقبحها. وبالتالي فالمسلم فإن الاحتيايم وإيراد القصص المعجبة والغريبة، ما هو صحيح منها وما هو خفان، يهدف إلى تذكير القارئ بصحة ما هو عليه من إيمان.

وصل هذا السؤال فإن قرأنا نص «عجائب الهند»، في النشرة التي حققها يوسف الشاروني في الطبعة الصادرة عن دار رياض الريس للكتاب، يمكن أن نتروى بوجهات النظر المروضة آنفاً. فالقصص المعجبة ليست إنشراحاً مجانية، ولكنها تهدف إلى المساعدة في خلق عالم مغاير ومتناقض، واستكشاف وجغرافيا المجاليد. وقد أخذ الرحالة

كراثوفسكي أن كتاب «عجائب الهند» يمثل مصفاً أدبياً ممتازاً. أما القصص المترسبة الواردة فيه عن الشرق، وتلك الواردة في قصص السندباد وفي ألف ليلة وليلة، والتي مسرحها أرخبيل الهند فليست مجرد قصص خرافية أو أسطورية. وقد تمكن بعض الباحثين أن يحددوا أماكن بعض الحوادث التي يجري ذكرها في هذه القصص بالكثير من الدقة.

يعرض اندريه ميكيل وجهة نظر خاصة به، تتعلق بكتاب «عجائب الهند»، فلا يرى ثمة ما يبرر نسبة هذا الكتاب إلى بزرگ بن شهریار، خصوصاً أنه ليس إلا واحد من الحرين الذين يتألف الكتاب من إخبارهم، ولا داعي مطلقاً لتسببها إليه لا سيما وأنه لم يُذكر إلا مرة واحدة، خلافاً لبحارة آخرين تردّد أسماؤهم غالباً. وحول تاريخ التصنيف يشترح سنة ٩٥٦-٩٥٧م، طاباً أن أخصر الحوادث التي يذكرها الكتاب تقع سنة ٩٥٤م.

إلا أن الأهم من ذلك، وجهة النظر التي يعرضها ميكيل حول الأدب المجالي الذي يحدوه، فهو يرى أن الكتاب يأخذ شكل مصححة قصص، لا تسدين وقائع فقط، فالمقدمة والمقدمة على طريقة السندباد، تسودان فيه على نطاق واسع. ولا ريب أن هذا التطور ما كوف، إذا قارناه بتطور مصنفات الأدب لأنه يتبدل دلتاً في البحث عن الغرب. ففي عصر كتابة «عجائب الهند» في القرن السادس الميلادي، كانت الأخلاق الإسلامية قد تجاوزت غالباً مرحلة تكوينها. ولم يأت قط ظهور الأخلاق الإسلامية غريباً عن اصطفا الحكم القديم، وعن تضخيم المسألة بين المراقب وموضعه. وهكذا نفق الموقف الإسلامي، الذي يعارض نظام العقل والفضيلة المشترك، بنظام الشرع والشر. ويضيف ميكيل قائلاً: هكذا تبين لماذا يمثل الشرق والصراع مواضيع منفصلة، هما يصعدان في غرائبها، مشاعر متناقضة من الجلب والرفض، يحس الإنسان فيها دائماً نحو عالم يعتبر نفسه أنه يقع خارج نطاق الشرعة الإسلامية، فهو ينسب إلى «عالم آخر»، التعطش إلى الغريب والاعلاخل والخطيئة التي يحمليها الإنسان في طبيعته، فيفترض مسبقاً، ويحفظ بأن معاً، فالحسك دار الاسلام من الصلح.

تشارك وجهتا النظر المعروضتان، لدى كراثوفسكي ولدى ميكيل، في شيء واحد،

صور السهم والمعاناة

صديق نور الدين

الفصيرة والدالة .

إن هذا النمط الإيديا ليس جديداً في المعنى، ذلك أنه يعود إلى قدماء الصين أساساً، ثم إلى اليابانيين. أما عن الشعراء العرب الحديثين، فخلقي ذلك في تجربة كل من «سامي مهدي»، «عمود درويش»، «عبد الكريم الميالي»، «سحلي يوسف» و«سليم الفاسم».

صورة الموت

تستظهر صورة الموت داخل الديوان في أشكال متباينة. إنه واحد إلا أن ما يقود إليه هو للتحالف أساساً. فالحارب حالة غيابه يدعوا لترك عودته وانتظاره في الترقب ثمة الخجين إلى اللاصورة وإلى رؤية الآخر الذي يتجسّد الحروب فداصاً عن حق مشروع وواجب، إلا أن طول مدة الترقب تستدعي الغياب، فقد يحل الموت مكان الغياب، ليضي الانتظار والترقب من دون جدوى وبلا قيمة كبيرة. فلانتشهاد في هذه الحالة هو الاخلاص للأرض والوطن..

• لا استاذن احدا،

شعر

صبيح الفاسم

«رياض الريس للكتاب والنشر»

لشعر ١٩٨٩

■ في ديوانه الشعري «لا استاذن احداً» يجوض «صبيح الفاسم» تجربة على المستوى الإيديا مغايرة للمألوف. ذلك أن جل القصائد المحررة داخل الديوان بدأت بصورة ومكتفة، يتحكم في بينها الحكى والتقابل بين الصور، مع الإفصاح عن عالمه عن هالة تكاد تكون كالنفاة، والواقع أن هذه الكتابة الشعرية المكثفة، إن تكن لتعقب عليها مسطولات، حيث يشود المعنى نحو المعنى، ويكن تامل وحده الموحى بالحنى والمسألة. ويكن القول بأنه حق داخل هذا الديوان يقصنا «الفاسم» أمام تجربتين مطولتين: «السيد من» ثم «قصيدة الانتفاضة» إلا أن الطولتين - فيما رأى - تجلّوها الممارسة العنية



صورة المصن والتشرد

إذا كان الموت قدر الفلسطيني الأول، فإن قدره الثاني المنى والتشرد. من ثم تكسب دلالة البحر في الشعر الفلسطيني الحديث معنى الإبحار والرحيل عن القضاء الحميم، حيث الألفة واستدعاء ذكريات الطفولة، نحو فضاء آخر لا صلة تجمع الإنسان وإياه، وهو مبعث بغني الأبداء مجدداً في خلق هذه الأصرة التي من المحتمل موعداً مجدداً تُبعث، فيظل الفلسطيني بذلك أسير الاستمرار والتحول من فضاء إلى فضاء، على أن ما يتحكم في هذا التحول الرؤية السلبية للفلسطيني، والتي ترى إليه في كونه أرحاءياً، حيثما حل يخلق جواً من الغنى والفرح. مثل هذه الرؤية تعيب وجه الحق المشروط والإيجابي، متناسبة شراسة الصهيوني ومتواطئة معه في ممارساته وطروحاته وأساخيه القمعية. .

دق - ٤٨ - ص

استأملت لبحر ثانية
وأسير أعويها
إلى كوكب في الأفاسي
ملكاً منها
سأنتقل البحر
منحنياً سلامي
وأصفي قنبل الخطي

واحد واحد . . (ص ٩٥)

يتولد عن الإبحار والتحول، هذا البحث عن الذات، عن الحبيب، الذي يستمر بدوره وينكسر في غياب الاستمرار، ذلك أن الانتقال من امرأة لأمرأة، يعادل التحول من فضاء إلى فضاء. وهو ما لا يدعو للاستنباس بالواحد والركون إليه، بل يدفع بساء واقع يتم التروكون والأزدياح إليه، فكل الأشياء التي يتحقق التعامل معها، تعقد ميثاقاً ضد الفلسطيني المتلف للراحة بين راحتي الأرض، حيث الأصل، الحرة وموت المنى

قصيدة التوبة

وأعترف الآن
لم أظأ الأرض
لم ألس الأرض
أعدت حجر الشر
عشرت تركية في الزاويل
حصدت صريرة في فرسا

الموت انطلاقاً من البحث عن لحظة فرح، إن لم أنقل إيجادها وولادتها من العيب.

دقائق للغارة الحوية

وأشعل المصوء
أحتفي النافذة الأخرى
هدير الطائرات
فأدم
من أفق ماء، صانع بين المجهت
إنما توشك أن تنقصنا
فلترقص الآن على الحان موازات الرقيقة
لم تزل من هذه الدنيا
دقيقة . . (ص ٦٧)

لحظة الفرح قد يمر عنها بالسوسبي أو لأشاد، ولش كان في الأشاد موسيقى، صيا بس إيشانه بكلام الحروب، فيبدو أسود، ولتأمل سود الشيد وسود الفصاء فما بين الفرح والأساري، والموت هذا الانتهاء اللاعند، إذ تجد يظن أن تلكه وتصلي ما يشهد لا خص، عمر . . . سابع وحده ما سبح
نعت بركه . . . موت حب، حصه
خل، دق دق، ما هو أحد به في لحه.
ما دام مالك الحق المشروع

دق - ف - د

ها أنيا الفصاء
ها أنفا أنشد بين السمن الكومية
أعطي السوداء
ها أنفا
يعدر صايروخ
ها أنفا
أسقط في جريرة صوانية
تجعلها الحفرافية
بعرفها التاريخ . . . (ص ٨٠)

إلا أنه، والفرع من حصور الموت، من خلق هذا الجو الأرحابي الكابوسي، فإن الحارث الفلسطيني لا يتأ تأوجه بما يملكه من سلاح أو في غياب ذلك، يشأ عن تأكيد الذات والحوية، وتدعم الحق المشروع الذي يشأ إليه بأهله، كما يشوق الأسر . .

في قصيدة «الانتفاضة»
ولن تكسروا أعناقنا

ص - د - ٣ - ٤

وحلست صامتة
في ركن مقهاها المسائي
هناك انتظرت سبعة أعوام
وما عاد ليها
سقط السجاني من بين يديها
وعن مصطفة المنهى المطيعة
رسمت قهوتها
وجهاً من البارود والورد
وعصمورا يفي
وقديفة . . (ص ١٢)

على أن الاستشهاد يوظف في الذاكرة تار الدكرينات. وبالذات، هي تار تدعوها إلى رسم طوفنا هنا وهناك، حيث يبدو وكأن الآخر العالبي قد عاد ليحياها، ليدعوها إلى لحظات التواصل الموسومة بالحب والخير. حيث الطبيعة المتألفة تزيد من فاعلية هذه المحطات، واقعهم من الموت الذي اختطف الشهيد، لا يمكن إلا أن يفصل بسا ذات الفعل، خاصة وأن يد الصهيوني الأتمة عائرة وضولية جباء في قصيدة «عيد السرحيم محمود»

هذه البيلة لك

يا حبيب الشمس والريتون
يا مرحل الروح بلادا
ورايحا
وسرحوما
وملك

هذه البيلة لنت

من وعيتاي إلى «امتلك» امتدت
مينا في ولك
وسحسباً لئدي يقتني كي يفتلكه

(ص ٦٤ - ٦٥)

حضور الموت، غرضه أو ترفيقه، لا يلقى لحظة الفرح، باعتبار أن الإنسان وجد ليحيا حياته مرة واحدة. فإن كان الموت مطروحة، فإن مرجه ولو لدقيقة واحدة هو حياة. وأهل الصواب، وفي هذا يتداخل الحب للحرب. فالاعتقاد الرمي إلى كون الحرب إلهام للحب هو تصور ساذج، ما دام بالامكان الذهاب إلى

عشت على شاطئ، الكنج روسية
وعلى قسم الألب صاغت هندية
وانكأبت إليك
لأقرا مستقبلي في كتابي القديم
وما من كتاب سوى راحتيه (ص ٩٩ - ١٠٠)

النتيجة (لقصص عنها من جراء الرحيل
والشرد، استنبساط الحسنيين في ذاكرة
الفلسطيني، وهو حين يشي بقياب الأصل، ما
دامت الغربة قد طالت بعيداً عن الأمل الدال
على العودة إلى الوطن، إلى الأصل ولعل
الاغتراب داخل الوسط يعاقب من حسنة
الحسنيين، فبالأحرار المروحيين بين
العواصم، كما استعادة الأصل الملقب قهراً،
يلدني من ناز الغربة داخل الوطن ذاته

«حين»

«لم يعد لي رجاء يؤمل
في وطني - عربي» (ص ٨٩)

«المسافر»

«كيف أسافر... من دون زمان؟

أين أسافر... من غير مكان؟!»
(ص ١٣٢)

صورة الرفض

يشجوب «التنقل من فضاء إلى آخر،
التألف مع المستجسد، وما أن الفضاء التي
يملكها الآخر عن الفلسطيني كونه الطريد
نتيجة سلوكه وعمازساته، وهي ذات الصورة
التي تلمحها وسائل الإعلام العربية، فإن
المصير واحد حينها حل، إنه يُهجن بالرفض،
وتتخذ في حقه التهم المتصرفة التي تعتبره
مشعل حرائق. فإذا كان الآخر الأجنبي
يمارس ظفوسه وفق العناد، فيدل لا رغبة
بملكها حرق هذه العادات التي باتت أشبه
بالروتين. ولو أن ما لا يهجم هذا الأجنبي،
وبالتالي ما يبيع عنه، كسود الإرهاني
الصهيوي وحده من ياتي على انتهاك أمكنة،
وتخلق مجازات لا تتوافق والأعراف الدولية
إذ الملل والتميق بالوجود الفلسطيني،
أكدت من حذنه الوسائل الإعلامية العربية
التي فلم تكتف عن هذا الحق وأساتت عن
موصوعيته وشروعيتها

«أوروبيون»

«يجزجون مساة لتهتهم في الحدائق
الكلال للذلة الناعمة

جزء من الذات، بحكم أن «مسبح القاسم»
يعيش التجربة من الداخل، إنه مقترَّب،
عريب، داخل وطنه الحق والشري تاريخاً
ودواً

وأعتقد بأن صفاء التجربة، سواء من
الاستبطان الأسطوري أو التاريخي، قد رسم
التجربة بمسح الواقعية الموحية، حيث تتماثل
الصورة بالصورة، ويتخذ النص / القصيدة
بناء التفرج إلى لحظة الإفصاح عن المرغوب
سبانه. وأرى بأن هذا النص / القصيدة في
تدرجه اعتمد البناء السردى الحكائي، حيث
النص قصيدة وحكاية في الآن ذاته، خاصة
وأن قصر الجمل الشعرية، واختزال العناصر
في حروف، أضفى على هذه الحكائية جمالية
دالة، بالرغم من البأس الذي تصطبغ به
بعض القصائد

يبقى ديوان «لا استأذن أحد» تجربة
قيمة، في المسيرة الإبداعية لـ «مسبح
القاسم...» / □

حولهم

والصغار الطيور

يلتصقون بقرية حالة

يجزجون مساة

يردون بالاتحاد التحية

ويضيئون (في عفة التجهية)

بالصبح المبالي

من أسرة أسية

يجزجون مساة لتهتهم في الحدائق

يدخلون صاعداً

فصول الخرات» (ص ٢٠)

إن ما تجلوه الصور التي تحت مقاربتها،
فداحة ألم والمساءلة الفلسطينية المتمثلة كما
أبان الديوان عن ذلك، في الموت، الرحيل
والرفض. وأرى بأن سياق التجربة الإبداعية
الشعرية القصيرة والكثفة، قد حول لـ «مسبح
القاسم» إمكان التبليغ المبالغ والموصوعي
فليس هناك حضور للذات وللغائية العرف،
وإذا التكا المستند إليه الواقع الفلسطيني بما
عمل لـ «من قصيد، وشكر». وهي في نعم

من لا يرتعش أمام البدايات؟

سليمان يغبني

«مسافات في أوطان الآخرين»

سمير عطا الله

دار النهار للنشر - بيروت ١٩٨٨

■ يغرف سمير عطا الله في كتابه «مسافات في
أوطان الآخرين» من خزنة الذكريات الغنية
الحسية الوفيرة الطائفة. وهذه الخزانة لا
وتنتج «لا يادة بحرية خاصة بفتحها الكتاب
جداً - وأقصد جمال اللغة وعصق التجربة وفن
تحويل تراكم الأحداث والأماكن واللمحظات -
للى عمل في أصيل. يعرف من ذاكرة عجنها
الأهم والذليل بالمجمل والاستاتي والمعين.
ومن يتابع الطويلة - المنصورة والقرارات
والاستقرار والأحلام فاضت للعتي على الورق
والكلام والآخرين. وكأنه بكل هذا المعين
الذي يتزدد في جسات المقاطع والتقرات

والأفكار يحاول تعويضاً عن عوازه الحاضر
وغربه وغرابته فيها كان يجرعه الكاتب
استمراراً طبيعياً لذلك الحافي الجميل الذي
عاشه، وتدفقا عفوياً لما قرأ وحلم وفتى.
والكتاب هنا يعيش ذاكرته - السلسلة
والصايل - التي تمنح بها فصار لا يشبه
أحد الدهر حاديت الذكريات، ومتراهاها
للشعة. فهو يكتب ليتذكر أو يتذكر لكتب
وما يشبه الفقاء الشعري بعلاقته مع الأشياء
والمرافق والحوادث والعصور لذلك تمنع
بين يديه الصور واللمحظات، وتضع الطبيعة
بالف لون، والذاكرة يجرح سابل يجرحه هواه
الكلمات، والمرح يالف صحنه وإنسانه. ولا
تدو هذه الماسر متعركة متائرة في متن المقالة
الواسدة مل تراها تتجمع وتندد أزدها وتلتفي
كأها أقية واحدة تبث من مزمار أشجري





حيثاً إلى الشرق». تشعر وأنت تقسراً سميع عطا الله بالالفة والمغامرة والعاطفة في آن. تشعر كأنك تجوب العالم معه والبلاد، تشارك المغامرة، وتنافس الحياة، وتبادل معه النظرة والوقوف واللحظة. وذلك لأنه لا يسافر في البلاد فقط ولكن في الأشخاص والأكتاسر والمحادثات والمواقف والصور اللاحقة واللفظيات الحاطقة ويخرج بالصعيد الثمين. وأنت معه تنسى أنك قارئ، بل رفيق درب وشريك تجربة. وفي ترجمته المستمر لا يتخلل عن تشييد شعوره المرحف الجليل أمام الأشياء وأحرفك والتجارب والذكريات، ودعشة الطويلة المفرقة، يقول: «دعشة هذه الآلة التي تاكل الفجل والسمك وترسل الالعات»، ويغصد الانسان.

وأعسر، ليست كسل المسالات في قوة متساوية ولو طغى الظل القوي، أو تراهي بين السطور والمفردات. وهذا ربما يعود لطبيعة العمل منه أي مقالات صحفية أدبية جمعت في كتاب كما أنه في بعض المسالات يتعمد الوقوف عند مستوى الطرافة رغم الجلال المتصور للذئاب إلى ما هو أبعد وأعمق. أو يعرفها بالتداعي والاستطراد والتذكير، وكأنه في جلسة حية لا يخلص فيها الخبر ولا الورق ولا الكس. ولكن سميع عطا الله يمتد تأكيده محير تزواج الطريف المألوف بالسليح الجاد، والانساني المرحف بالثقافة الشاملة الفترية. إذ أنت أمام مشهد بالودامي يميز في الأدب الانساني الجميل لا فكك لك من أسر، ولا قدرة لك على الإفلات من فتنة سطوته الجلية. □

يبدأ في السر والأشياء والكتابة والتجارب، أن الوطن هو إياب مشعر. يقول: «وكننا نأتي من بيروت إلى لندن أو باريس فقط لكي يعود إلى شارع الحمراء وتحدث عن المسرحية التي شاعدها...» (ص ٢٣)، لذلك هو مرتبط بالذاكرة والأمس الجليل وحيون البارحة مثل طفل في حضانة العمار لأن في تلاتيهما العالم الذي أحبه وعاشه، وللكائن الذي يشبهه، والذات الراضية بحيطها، والأصدقاء الذين اختارهم القلب، وطريقة الحياة التي شرها حتى الثالثة، وعذوة الوقت الترحر في أذغالها بلا شجر أو ملل. ولأن الهجرة أو المسافرات في أوطان الآخرين لا تعطي شيئاً في النهاية،

يقول الكاتب: «هولاء تحدثت المجرة؟ تجردني من لرس ومن عني بكبري». فلا وطن هي لأنا من دون أرض. ولا همس هي لأنا ذات حرية» (ص ١٨). ويعد هذا الوصف الموفق والجميل. فلما يملك الآن عبر علة الناسي اعزل نسل في عصر بني في مسحة القصيدة حلق الفضل الراعب والأخيرة؟ ماذا يملك غير ذلك الحنين المشتمل بغضائه، غير ذلك الحنين الحاريف إلى الشرق حيث «مسرت أم كلثوم من مائدة فريسة، ورائحة الشواء من نافذة مقابلة...» وصفاء في الشرق أيضاً: «مراقى يجاجر منها أهل الشرق لكي يلبسوا

حون. وإذا يظهر الكاتب حرية في التعامل مع فكرة اللغز والبناء عليها فإنما يحيى غالباً بدون افتعال أو تكلف ومثال حرية الصانع في تعامله والذهب الخالص. أو لمله يكتسبها كما قصله، ويفسح لها برحابة وأسنه وحتر، وأدوا متفارة قاطف النمر لوان التوضوح. يروي الحادثة بجموية متعطش لأن يروي، ويكتسبها مبعراً في مشاهداته عادات وتقاليد الآخرين وأحرفهم، ثم يفتسها مفترناً أو متكباً أو ساعراً. ومن وجهة معاهدا وعاداتها وأحرفها، ونظرنا إلى الحياة بكلمة، يراها يهيون الشرق وغارها ويغاري لكي يربح منها المتعة والحق والذكاء والمعرفة. يصح الفكرة - الحادثة في إطارها الإنساني في الحاضر وأبعاده الألف، وأيضاً في الذاكرة ويومنها بأداء العارفين الوائتين ثم يشر على غبارها بكتبة الانسانية الفوسحة، لتفسيح، وبالشاء يسر وشبهة مختلطة من الضامير. ويستلحق غني ومضج، ومتفرح لعشقهون والمبارين، فهو يكتب في الأدب والسياسة والتاريخ والثقافة والذكريات والحضارة والسر والحق والطبيعة والرحلات والصدقة، يكتب عن الحياة بكل ما تعطيها الحياة وما تساعده، ويكسل مساعدها، والأنطباعيات. ويغص رشته في بحر الثقافة، ويته جيداً للتفاصيل والتواريخ، ولصنادر الإغاة والقوة والمتعة في مقالته. إذ أنت أمام لوحة جذارية تتحول وتشكل وتلفظها أخيراً أثراً لا تشيع منه العين ولا تروى. ويفسح سميع عطا الله ذاكرته مثل مفتحة أو عين ماء ولكنها مرفقة ومضبوطة على إلتحاق حالية النص وسجيته وسلاسة الأداء. يكتب النص المرحف الذي يبيع بالحياة لأنه مزيج من ذاكرة حية وانطباعات حيوية مسطرة وقطف أقوال أثيرة وثقافة عميقة وطرافة مشبعة بالكتبة الانسانية الأصلية. وهنا يكمن مصدر القوة والرويق المميز في أدب سميع عطا الله، في قربه الجميم الدلائل من للماني الأول، والقيم الأولى، والمشار الأولى. فهو لا يتوقف لحظة عن الحنين دوماً إلى المكان - «الفسيحة» والمدنية - واجب الأول، والقصيدة الأول ومن لا يترنم يروني أمام بدائيات الأشياء والتجارب الأولى. ويدرك بعد أرحاله وتوغله

المعادلة بين غربيتين

شريد يفتسي الحاجة

نكك من سورة

■ من ملاح هذا لدوان العينة «لشفية» التي يمكن أن سورى فيها «شعر ورد» صيغت وسبغات وأحوال نصت كلها في المحرر شيد ياذي إلى متحدة اعني من دول - بلون المصالحات مع تروبع فة بطريقة تقريرة فحة. وهذه تشير إلى أن القصيدة في ديوان آخر انيل نكي القصيدة» سعد

إلى آخر الليل تيكى القصيدة.

شعر

عبد النبي التلاوي

«رياض الرئيس للكتب والتشعر» لندن

١٩٨٩



بأكثر من صوت ودلالة، مثل أرواح شعرية
علة تسكن (بلننه)، وتسمى في استشفاءات
دائمة

هليسون دمعها في الفراش
ولكن ميرون كانت تحب الحجاج على حافة

السطح
أ - واحدة لذة في السقوط إلى أقي يائس

كالفصيدة
ب - تحب التعذب إلى الموت في ذروة بلدة

المشتهة
لنفضح حشرت المحبم والزعرع

والطواويس
تسأهم أين صدر الوطن...

لا يزلز التخاص بين وحدتي الفصيدة
الدلاكيين. وحيدة الأمل ووحدة اليأس بما

تطوي كل منها من معاني وأبعاد وتجسّص،
شيء ما جعل الصراع لصالح هذه أو تلك

شيء ما يحرق حتى يعمد رمادا، وشيء ما
يعود ينتهب تحت الرماذ ويتحول إلى سيران.

رمز الفصيدة دخل الألق الجبال.
والفصيدة مثل «ميسون» تأوي في دمعها

في الفراش وبها على حافة السطح يعني
الفن، والسرعة في التنوير، وفي تحطيم

الذات واللذة في عذاب لغتها تطهر، وفي
لذتها في السقوط يكسب الاستياء من التعبير

وانعقاد وصال الحب والإحسان العالي، بل
إلى الإبداع نحو الموت بقوة في ذروة البلدة

يحمل سوف من احتجاج الفصيدة في حدس
التصديق صوت البلدة ضد هؤلاء. الذين

دفعوها إلى تلك الحالة التي تفضحهم.

وميسون مثل الفصيدة كانت تحب المجازير
لكها ما تهرت أرني دمي نابعا في العراء

ميسون مجرمة مثل الفصيدة، لأنها مصدة
لكل قاص. ولكل العقلاء الذين يبيعون

الوطن. وأكل الذين يصططون غيرهم
ليترسوا على العقل الذي يرسمون حدوده

على هواهم لأنها، إذن، بمعنى الاختلاف
يبعث صدى الحق. وجبات التعرية ومد

تعرته إشارة مؤثرة لحسد الوطن امتنحك.
فجسد ميرون الذي حلت فيه الفصيدة هو

جسد الوطن الذي حلّ فيه أيضا دم الشاعر
الناجح في العراء دون حاية أو عطاء، وهكذا

أخذ التداخل اللغوي أبعادا نحو العمق،
ويتابع افتتاحه في امتزاجاته وابتلاقاته في هذه

الصورة الوحيدة
غير أن الفصيدة ظلت تراود عن نفسها

تصل العذاب إلى المهب، وفعل الحاضر
يصحو رسخ معنى الصحو والاتعاب ومد
الرؤيا الشعرية إلى كشوفات جديدة تصرف
الأبعاد الفنية التي تحارب الفصيدة حيث كل
يوم خسر. «والبلاد دمي» تشبه يختصر
المأساة، وعكس التشبه له معزاء. فلم يعد في
اللوحة التي أراد الشعر أن يرسم فيها الفرح
والأمل في بداية الفصيدة إلا الدم ولطحاته،
والحاجة ملحة إلى رفع الصراع في وجوه
القوى وأقنعتهم وصوتهم:

(اتركوا فخر هذا الخيم/ دعوه يسير إلى
أرضه دون أسأله باليات/ وتلوا الفصيدة
لمرأ حيل/ ولا تسفلوا في اليكاه، أعدوا لها
ريشة كي نظير)

في مهارة بلاعية حديثة نعرف الانتقال
من مقطع إلى مقطع ومن حلة شعرية إلى
أخرى، وفي إطار التداخل اللغوي، يتجسد
التشكيل على الأجزاء إلى اتصال الأجزاء
تحت إزوار، ليبدأ بين رحلة (السقوط) ووحدة
القيام (التركونا - دعوه - وحلوا - ولا
تسفلوا - أعدوا) هذا التوطيد لأفئدة
الأمر، قوّى من الوحدة الدلالية في النص التي
تجمع المعاني التي لا تنأى عن حدس الحياة،
ودعم رمز الفصيدة بمعنى جديد هو «الشهادة
الجيدة» من أجل الوطن التي تمكك دوافع
ملعرة سموها، هذه الشهادة التي تصعب
الفصيدة وتصعبها الفصيدة وتصور مدالاتها
إلى حد التفكير والتأمل. والشهادة تعني
الشهادة الشاعرين الذين ضحوا ودفعوا ثمن
مواقفهم، كانت خسارة الوطن المسلوب لهم
فداحة، لأهم صوته الشعب اللاجئ،

صوت الحقيقة التي جهروا بها ونالهم الموت في
سبيلها، وجادت أصال الأمر حتى لا تنتع
هذه الحسارة التي لا ينع معها اليكاه. ولا بد
للفصيدة أن تطير فوق المائي وتتجاوز حدود
الوضع المفروض في الواقع، وترثا نطقة
جديدا لشعر فلسطين. وبعد أن تعود مشاهد
الانتقامات بين الفلسطينيين والأعداء
يتداخل الحديث الشعري بين الفصيدة ورموز
أخرى مثل (ميسون) في محاولة لاستنقاذ أنفس
ما يمكن في دمع الفصيدة التي تكسب نفسها

موشات هذه الأصوات، وتلوي السباق
بحوارات تصبغ النص بالدفء والحسنة
والشهادة الشعرية التي تساعد على الاستيعاب
النصي للمفردات وردّها إلى حياة واقعية إذ
ولدت من رحم التجربة وتحلقت بالمجاز، وما
يعنا من هذا كله، هو أن هذا الأسلوب
أرى من رمز الفصيدة وربط واداته من
صلب الألباب بأبعاد مختلفة وقدم الفصيدة بين
بدي التثني لغمرة أرميا وأمر من غم علاقة
بها على كل المستويات في الخطوط الحساسة
للفصيدة أو الغضب التي تحملها. وما يعنا
من هذا أيضا، هو إظهار إرادة الفصيدة في
الانتصار برؤى الموت، وقوى الاعتيال
والركود ومورثي التعاس، هذا الموت الذي
أراد أن يعلن موشيا، لكنها ظلت تسير
وتسكنه، تتحضر وتذكر وترهب وتناهل،
فتتو السباق بإيماءاته وتواتر إشارات وأصواته
يحوّل لمة الأشياء والأجزاء ليصنع حضور
الفصيدة محصور علاقة المثلث معها حتى
يعرض لغموم إسمائه وأرضه ووطنه وشيوخ
ذاته. ويجري الحديث الشعري أكثر من مرة
عما جرى لحليل الوزير ونابج العلي وضع
الوقوف الشعري في استشارة وجدانية تكسر ما
يعني في بؤسة الدالية ليشتد ويرسم أبعاداً
عربية وإسانية مأساوية في الزمان والمكان وفي
المجمل الجاهلي ويصاعد من بكاء رمز الفصيدة
التي تنفي غلائله وأمنيتها: (وليت الفصيدة
تجسر قبرا لهذا الناس) حيث الفصيدة هنا
يعني: - الصحوة والاتعاب... ومن دالات
تكرار التلازمة / القنوان - حضورها - قبل أن
تسقط في الغماي والعباء:

يصحو أولاده على صوتي
وكل يوم خير والبلاد دمي
أيها المهدي المنظر

لَمْ تَعُدْ سَيِّداً لِلْحَمَى

يسدل بين صوت الشاعر صديقه أولاده
الذي هو رمز صوت الشعر و الفصيدة، لأن
فصيدة الفصيدة هي فصيدة الشعر فصيدة الوطن
وخلاصه واختلاص الفرد والأمة. ومثل تلك
المادة أصبحت أيضا على المستويين الذين يعبّر
الشعر عن مشاعرهم وعواطفهم بعد أن وصل



للقارئ الألماني.

هنا أفتح رمز القصيدية على البنية المركزية الدلالية التي صب فيها السباق الشعري وحديثه الدلاليين المتصارعين ليستقبل موتف الشلطي بعد أن ترد أصام معطياته، وتحول، وتعرف في هذه البنية الشعرية الشعر، والقصيدية ترمو في النهاية، إلى الوطء / الأرض / المشوطة / هوى الحيلة والقبيلة / لا تستغي عن قائلها الأملجي حتى لا يعيب في العراق والغربة والتي ويطلق عليه الموت، تنق نغمه، تراوده عن ممها حتى يتحد بها ويحبب إحساساً حقيقياً سياسياً، وقتنذ تصددي، معه، للمساء وتحددي. لكن، ما مال القصيدة؟

وكانت عن شجب في دماغي تعلق تورة وقصيدة

ولمعي إلى التبر كي تستحم
يموي الرصاص
فتبكي القصيدية من عريها
ثم تعوي الكلاب

يحي القطع السابق أن القصيدية على وشك الخسور، تود أن (تعي) خالية من أوصارها، ومحاولات تاريخ شلها، أن تلقى نفسها في أحضان الشلطي، بيد أن مراهجة القوى الغاشمة باقية على ترسدها حتى انتصفت بيلاداديسا. من جديد تبكي القصيدية، تبكي استباحتها وهي عارية، هذا رصاص رم الموت والدم والاضالاب والحصار ومنع القمع يجمع عينا حريتها، تظهرها وتظهرها، تعوي الكلاب حتى تغطها وتحجرها

ثم يسأل هتتم القصيدية بهسم صوت مفتحتها، بعد أن عبر درمز القصيدية عن أبعادها في عتوها، يلطم دالالاتها التي صنعت تروبتنها أو شجبها، صحتها وتظهرها، احتجاحتها وعصها، كلانها في العباب وكلانها في الولادة والحديقة، وأخيراً استباحتها، فلا عمد إلا أن سكي عموها وعصوان صحتها بقطعة، وعازرة، واستشهاده، وشهادة، وتنتظر فتبكي القصيدية تبكي.

إلى آخر الليل تبكي القصيدية والسيق اللغوي الذي جاء به المختتم يصير عن احتفالات التبر لدى القصيدية والشاعر، وهو يبرمج بين كشك اغترقه المرة، ويصير الأمل الذي لا يريد أن يتعدده وهو معقود، وتكرار لعقة «تبكي» وظف نوعياً مساعد

على تعجير لحظة الحزن إلى مصلها. هل هذا وقاء ملجج بالدموع؟ لا أعتقد ذلك، فإن البكائية لها بداية ونهاية لها ما يسوغها في سياق السبب من إشارات وتلميذ.

وهكذا ورد (رمز القصيدية) في وحشتين دلائيتين، الأولى توسع إلى تحشر الواقع والازدحام والقمع فيه وإلى إصابات النفس العميقة التي تسهر على تامة الوعد وتشرق بالدموع في علاقات من مظاهر الواقع يثرها السبب بشحة من الصدق والتصوريات القصيدة. هذه الوحلة دخلت في صراع ضد الوحلة الشالية التي كانت كأنها معزف حلو يغير من الإقاع الفاعل في السباق ويبدو كأنه أيضا يده العمل لح ما، لأمل ماء، خفيفة ما فيطرح بعض الفطالت الجسيمة من علاقات الحمية والأصدقاء وإضاءات التجوال في بعض الرموز، إلا أن حد التماسه سرعان ما يقطع حركة هذا الفعل، ويبدو الخروج صعباً والغربة خللاً كل شيء.

سرى التلاوي في قصائده كلها، لا يتقدم شيئاً على أنه متابع، بل يمس دلتها إن فهمت شيا، وبسبب يتأخذ دور المؤني الذي يتفاعل مع هوم ذاته وقلقه بعدفتا بحث إلى استغناء ذلك على أنه على دراجات الجحش عن مثل تلت في أبواب سبب الليل والصوت

«لكنما الحب في المرتبة وتعتبر في حقول الخضر» - ص ٤٥
إنه يتلمس هير شخصوس يفرهم ويطلق منهم أن شاركه الهمم ويحس موتات الحياة وراء صور سريعة متتالية، ووراء لغة شخصية تصعد بين عرسين (عربة شخصية) لا تسقط أن تصفق ما عازره هي حين عهد بوادر مأساة كبرى في الآل. ويظهر في حماسه وحسب وما تجرب في النكاح والرباط. وتدخل «الدية» أحادي في زعمه «ملها».

أنا هارب من علية السرى / للبحر الطيف / وأنت هاربة من الوحش المحيف / وهربان / حين بطاروسا وتعدل الأمان / وهربان / من وجه حاسوس يفتش في جواربها / ويبحث في جيوب / وعند تقريراً بأحلامي وأعطي الفرائس - ص ٤٣

وإن غربة الوطن الذي يود أن يظهر، ويعبر، وسمو، وتشرق وحيتاً بعد مریدا من الانكسار عمو الذات وهي تتداعي وتكتف، تبدأ حركة غربة الوطن في التسامح وتنتهي حيث تسد الذات عريتها، لأن

استقانات والشجوة متداخلة:

من أين تفتش في هذه العرف في دوسي
دمي
- من شجو موال، ومن ناقوس عربتنا -
ص ٤٨.

بيد أن هذا التنازع أو اللقاء الشجوي المتبادل ليس في دائرة معقولة، بل هو يربد أن يثبت في جسد الطريق، وأن يسهرن أن توجد لعربين في كل يموي المس ويحق التواصل، ويحقق له الاختيار الحز في الإداة والوثوق بأن ما يجابه الشعر من خلال القصيدية ليس وهماً في عدم النفس الصغير، بل هو حقيقة مشهودة تسع الدم الكبير من حوايا، وتدفع إلى التصدي إلى لا الإصحاب والحصار، إلى الخلاص من العربة بالشعر حين يثقي الخلاص بغيره، لذا يثقي اختيار الطريق، طريق الخلاص، يتقدم دلتها في هذه معادته بين عريته أسئلة ومحاولات إجابة، وإذا عرق السباق الشعري في معاناة واحدة منها، فصة ما يستطع دالات الأحرى المتقدمة مدركة لمعهم امزوية، وتسايت توفيل المحاور الدالية والموضوعية في طريق حلم الواقع والذات معاً:

كيف تحشر الطريق وأنت سيد عربتنا -
ص ٥٨

ومن خلال المنظر السابق نجد (الغربة) بتداعيا فطياً موجهات (الذات والواقع) في انكسار مصعبها إلى بعض، ذلك السدي استمرت القصيدية في جدل تعقيداته وأحواله ومبذلاته، استأثرا جعلها عملاً مؤثراً وبلور الرؤيا الشعرية في أبعاد عمدة، وإمراوات متوشة

أنا م تالا هو ص قصيدة «أحدث عر حب مرمي» - ص ٥١ - حيث يظهرها تجربة الغربة في الانغراب عن الوطن، يهاخذ الدم العربي إشرافه وتوشق إلى الأرض التي عاندها، ويظن أنه أضاع ذاته بفضائها، ويرتقب الأظهار بلقائها. لكن هذا التوق تدنس به الإشكالية، فالدات تصيق سالوطن قاترحل وتبحث، وما إن تذكره أن تقع في موضع بحث على ذكره، حتى يبيت لها جناح تود أن تطير به إليه:

إلى أين يمي دم الوعل (يا حمص) كوي
طلالا
إذ عر في الحرف طل الشجر
ولا تتركها وحيد



ومع ذلك لا يفترنا هذا الفرح بوجد اللقاء،
لأن الليل جاثم هنا وهناك، وبعدال الشاعر
بين غربة الوطن في الداخل وفي الخارج، ثم
بينها وغربة الذات، التي بقي يفتش داخلها
عن شيء، فهي لا يفتيه بصورة مغلقة.
تأخر هذا الصياح كثيراً ونحن مع الليل
بهوي خفائاً

إلى غربة عدلتنا الخطايا
للم ألق شمساً تطارد ليلى

تدخل الألفاظ يهددها الرمزي...
قد والصباح، يعني نهاية التسكع مع صديقه في
شوارع مدينة غريبة هي (كثني) في بولونية،
ويرمز إلى زمن الاجتياز المنظر لمعالم التشتت
ويأتي «الليل» ليؤكد تضاده المعنى السابق في
المستويين معاً. الغربة تتبع من هذا الليل
وتدفع إلى الصياح والتمزق وحتى فقدان
الهوية. لكنه، لا في الوطن ولا في الغريب عنه
وهو يبحث عن سررات موهومة مفصلة،
استطاع أن يفتي شمس التي تعمد إليه الثقة
بحرارة الحياة وضيائها، ويحل الأزمات التي
تواجه وطنه الذي يحب، وإن بقي يفتي إليها:
(ولا تتركنا وجيبين)... ثمة حاجة إلى
الحلّاس لكن عدم التلاحم أو عدم القدرة
على التلاحم بين الذات والوطن يعني تعالي
واقع الوطن على مبادئ أي سلوك بدلي برضي
الذات وتغريبها منها، وهذا بعدال تعال الذات
في طموحها من أجل إنقاذها ما حدثت الثورة:
- سراباً مضي العمر يا صاحبي وما عدت
أهلاً لي
أشبهها

النضيا كثيراً ولكننا لا ننجذ المتألق
لكي نبقى فكرة البيت من الذات/
الوطن في القصيدة السافرة متولدة، وأزمنتها
تتبع من متابعاتها والإحراج عليها:
كم مرة سكوتك الغريب وتبحث من فندقي
للمساء؟

ولقد تردد كثيراً رمزا: «الليل» و «الغيباء»
أو ما يعني مصادرهما أو مشابهما في قصائد
الديوان، ليسدل سببا على - الغربة - في
علاقاتها، ويعمل على تجريرها في دلالات
علة داخل كل (حالة) يجعلها تجسد رؤياها

وفضاهما. وعلى الرغم من تكرار هذه الرموز
في الشعر العربي الحديث، إلا أن بعض
الشعراء المجددين لم تنساق عنهم هذه
الرموز حين صوّها في سياقات جديدة ودلت
على انبثاق طراز لتجاربهم، وبقيت مشتملة
بوجهها الخاص عنهم، وبفضائها الذي
تفوق في دلالاتها. والتأوي هنا على الغالب
وصفها في لغة الانفتاح لا الجمود والتساقط.
ومثال هذين الرمزين وجددهما في قصيدة: «
مكان يشبهني» - ص ٥٥ - حيث يستردان،
وحسب تتم المعادلة بين غربة الذات وغربة
الوطن ويتبادلان المواقع:

من إذا شرّدت في الليل وحيداً
عاشقاً أم وطن
من بقي، له الدور حتى يعود إلى بيتي
شمعاً أم كفن

يلج النص هنا إلى تشخيص الوطن، فهدا
شخصياً يشرد في دروب «الليل»... ويجرد ذكر
الوطن أبرز النص علاقات لغوية جديدة،
وغيره عريض الجمل التصريفي في السؤال
الذي يتردد ويتكرر، ولكنهما خلق نوعاً
من ترتيب سبائي أدخل التحول في هذه اللغة
التي تقول باستبدالها الجديد وليس الثابت.
ثم جاء الصياح في الدروب ليعين على رؤية:
«البيت» حتى يهي حالة الغربة والتشرد
والفلق والتبشر، ويأتي هذا الاستخدام اللوني
في ذروة توظيفه حين يستعمل شيئين بـ «الذاتين»
متناقضتين تعادلتان بين (الحياة) و «الشمعة»
وبين (الموت) و «الكفن» ليسهل منها صفة
مشتركة هي - اللون الأبيض - الذي يستلطن
في الحياة تألقها واشتعالها واحتراقها المضي،
ويستلطن في الوقت ذاته في الموت انطفاء الحياة
ومعروها وما يتبع من غشوع.

والثقل أمام تلك المعادلة يفسر احتيازه
بعد أن وضعته بنية المقطع النسيبة في درامية
التصرف. والقصيدة من منظوماتها: - كان
يشبهني - تشير إلى معادلة الغريبتين وظلت إلى
النهاية تبادلت بينهما في حقل دلالي يقوم على
العلاقة بين الداخل والخارج وهي علاقة ينمو
داخلها الحزن ويشيل إلى الانكسار وهي
مشبهة بصيص الضياء. وقد اعتمد النص
أسلوباً غير مباشر يقصد به انقلاصا وعطفنا

وتعاطفنا، لجأ فيه - كما في كثير من قصائده -
إلى التضالغ السبائي بالخوار، وبالأسترسال
الشهدي وبالأستدعاء، والتداعي، من خلال
تعبير كل غربة عن الأخرى، بعد أن درج
الوطن مولوداً من الذات تدور عليه كل
علاقة، وأبرز لغة تعتمد، في أحيان، على
الاحتياط. تستند لغة أخرى تطرح تجلياتها
بحدة وتحد يبدأ إلى هذا الاحتياط في تأخذ
مضي، فضلاً عن أن هذه القصيدة مثال جيد
على الوحدة العضوية التي تتناول موضوعاً من
أولها إلى آخرها لا تجمد عنه، وعمل عمل
التصال اللغة لتصب كلها في نقطة يتمحور
الشكل والمضمون في أثرها:

كان يشبهني في التشرد والانفلات مع
الصبح، بالصباح والمصباح والمصباح، وأشباه
أخرى/ أشرق لي للواحدة خشية سمع الجدار/
وفي حالة السكر/ ينكي على بعضنا ونمزي
الفرقل/ في حانة تحوي سكننا/ حين يضي
المرجع إلى الجيب من الصحرا والانتظار/ مرة عز
تحت صمغ حارثنا ثم قال: / أنت
تعرفني، ٩٠/ قلت: لا أعرف السعد فيك/ - أنت
أجهلي، ٩٠/ قلت: لا أجهل الوبس فيك/ -
علي عية الباب أقضي حزناً/ وأخرج حزنه
وشرباً معاً نخب حزني طويلاً/.

ثم تتكشف نقطة رؤيا القصيدة في هذه
الحقاقة التي يرمي بها بللّغ جازرها حين يدور
الوطن (على) الباب مدعاً سعيها، في حين يدور
(ها) في الوقت ذاته!

نسكر أبواب أحلامنا
ونحترق أحزاننا بالسكوت
وكم كان يشبهني حين شأخ
وحين تاملت مدعاً سعيها
وودعي راجياً أن أموت

المعادلة بينها يريد الوطن أن يسحبها إلى
الموت، ليست الغربة تعادل هذا الموت. أو
الموت أفضل منها؟ لهذا، فإن طلب الموت
راسخة للذات التي لا يسزل فيها رواه بقي
للوطن القادم، وهنا برزت غربة الوطن عن
الذات، ذلك الذي بات مشرداً يبحث عن
سكن دون جدوى، فغاب حصرًا ومحاصرة لا
يستطيع أن يدخل زمن الصياح لأنه سيعلم
حقيقة معاناته وتشرد وقوى اغتيال حشره
ومحاصري أحلامه التي لم يبق منها شيء.
وبقيت الذات وحيدة، شاهدة، تحمل انقلاصا
وتسببه. ورمز (الأبواب) فيه حيوية ودلالة
متناقضة في الحقاقة لأنه يحل إمكانية التفتح



والانطلاق وإمكانية الحجر والغلق والدخول، يجعل الإمكانيتين معاً، على الرغم من الإشارة الصريحة إلى غلق الأبواب للاحتياط، إلا أن الإشارة المبكئة الثانية المشافهة تنظم مضمة في احتياط اللغة ما دامت الحياة باقية تحتلها الذات وراء هذا الباب الذي انسحب منه الوطن إلى الغياب. ولأن دعوة الوطن بالولت على الذات يجعل إجماع العناية الذاتية التي قد تنتج فعلاً لديماً من جهة ولدى المتلقي من جهة، فإن القصيدة ركبت رمز «الطفولة» الذي يعني الطلوع الجديد، والبحث عن قيم جديدة، واستحلاب المستقبل، وركبت رمز: «سيدة» لعلها سيدها الخلاص قد يكون إشاراً منها باختصاصها الداخلي وهي (تحت آخر ضلع بصري).

رمز الطفولة:

(وطننا معاً في حواري الطفولة
والريح تعوي ككليب جريح)

رمز السيدة:

- أين نؤي
- أعرف سيدها بينها تحت آخر ضلع

بصري

تجيب اغترابي وتفتح أجفانها لعدائي
وأفصاحاً لبرامع قلبي
أنا على ركبتيها كسراً
وأحلمها شمعاً في المساء
إذا أطفأ الليل نور الليث.

كما تطرق معنى الغربة في الديوان إلى معاناة الفلسطيني يهوى إلى جلوده التي يحاول الاستيطان اقتلاعها إلى الأبد، فيقول الشاعر على لسانه من قصيدة: «صرخ على أبواب مدينة معلومة» ص ١٢:

(فأنا الغريب بأرضكم/ وحبيبي في كل يوم استباح ١٣).

وعادل بينه وبين الوطن البعيد في غربتها ووضع معالم وجهها في نض القصيدة ذاتها: (وأنا وأنت مسطردان/ وراء أسلاك الحدود/ وعقيدان بغيضة تحتد لوطون الجيد... ما زلت تغترش أرض الوهم/ يا امرأة تعيش بلا هوية - ص ١٤).

ولمة معادلة أيضاً بين غربة الشاعر عن المدينة وغربة المدينة عن الشاعر، والشاعر هنا هو صوت الإنسان العربي الذي يراه فضلاً عن صوت رؤيته لذاته، والمدينة هي رمز غربة الحضارية والإنسانية والقومية وحتى الاجتماعية حين يقارن بينها وبين «... قرية

أشرعت صمتها» - ص ٢٦ - أو «وصارت قرناً صاخضاً» - ص ٢٩ - وحضور هذه المدينة في جدل غربته مع غربتها في أبعدها يسع الدلائل العربية كلها، والبلاد التي يسافر بعضها عن بعض، والتي تعني في نهاية المطاف: الوطن.

لنقرأ هذا المقطع من قصيدة «نغم فيكي الطريق» - ص ٣٠، ونلاحظ هذه للزواجية بين طرفي المعادلة اللذين يصلان للعائلة حتى يندو كل طرف وجهاً للآخر:

حاضر موت هذه الدلائل... في غصني
طالع جرح هنلي الخلمات من شفتي
قانع بيل هذه الشوارع في رثي - ص ٣٢ -
ثم يصبح ليطبع لغفورتون الأصدقاء الذين
وأهم وينحون واحداً واحداً لعلهم يحمون
دماعهم في مكان آخر بعد أن أنكرتها المدينة
وأنكروا وجوهها القبيحة ومعطياتها:

أبداً البلد الطالع الآن بالحزن وألم
والأرونة

كم أن في أن لواجه مقصلي صالحي
البلاد

ليجني من بريد الوصول - ص ٣٢ -

وفي مستوى آخر يعالج بين غربيته في القضية وغربة الشاعر من البلد الذي أراد أن يصفه بـ «أمام» أمامه دون مواربة، على غير ما اعتدنا عليه ليشي الأوصاف الشعرية التي تتأرجح هذه المشكلة وصيرت عنها، حيث بدأت فيها على الأغلب عدداً يتلذذ الشاعر في ترديده، وضاعاً في عالم لا يرحم دون الإشارة إلى معكسات هذه الهجرة وما تركته خلفها وتدوّن النظر إلى جماعية هذه الهجرة دون تعطيل، وإلى الفراغ والتقطع والوتر والغفر والتزلف الذي حل في المكانين من قصيدة «خريف الربيع» - ص ٦٦.

(ربنا تراني يا اللون/ والقرية اختزعت بزة وقمصاً تفرخ في العنكب/ فلأنا حير الأرض/ برقل فوق وصف المدينة/ بقرأ فاعمة الجير... - ص ٢٧).

ومخاطب الغائمين من الربيع خطاباً مؤثراً يكشف ثم عن غربته في مدينة لا يملك فيها شيئاً، وأن هذه المدينة التي أنكرت وجهه ولا تريد لأهلها الذي لا يملكون... ويمتدحون في أوتها، ويضيئون في زحاماها - لن يكسوا منها إلا الترف:

يا من أنتهم من قراكم
كيف جثم من يبادر محكم

وتطالبون بأن أقاسمكم رغبتي
أن تست أمك في المدينة
غير هذا الترف
فانتصوا ترغبي - ص ٢٥ -

في المقطع السابق لا يريد أن يؤكّد، ولا أن يجنّف على من تركه قريته دون سبب غير الإغراء موهوماً أو طامعاً بغير حق، بل يريد أن (يقفله) حتى يعيد حساباته، لأن حالة الغربة ستكون بالنسبة إلى القادم الجديد مضاعفة لأن الذي أنكر قريته وهي بحاجة إليه، استنكره المدينة حين لا تحتاجه. إن الترف هنا نتيجة حتمية لإشكالية الغربة، ومعادلتها مع من لم يقدر عليها، أو لم يعد قادراً على العيش في جحيمها.

هذا الديوان، الذي أتمرر للليل، يتكيى القصيدة، يعمل همّ الوطن في قصائده، وما يجري فيه، حلاً فاسياً صادقاً، ومن قساوات الذات والوطن تبرز الإحساس بالواقع، ونتمنى في أحيان كثيرة البحث عن الخلاص في معنى القصيدة: وليس لي وطن سوى هندي القصيدة - ص ٢٤ -

ولأننا وجدنا في الديوان السابق، تلك الحدائق الشعرية التي تحاول أن تنطلق من عمق التجربة الشعرية، وليست من مهارات شكلية منفصلة أو استبداعات مفصولة متعقلة استهلاكية، فإن ذلك أوجب لدينا الحفاوة بهذه التجربة، تلك التي استنسا بعض ما بين هذه التجربة، أو يمكن أن يحدّد انطلاقاتها نحو آراء أكثر ثراءً في المستقبل... تشير بصدده ذلك إلى بعض الإقائسة في الصراخ أحياناً، وإلى تكرار بعض الرموز والأشكال والصور الإضافية: لا الجديدة، وإلى ضرورة تعميق الشامل داخل البنية المركزية لبعض المفاهيم... وهذه الطامع التي لم تبرز احتواها صميم الصوت الشعري الجميل. □

شمة إفاضة

في
الصراخ
وتكرار

لبعض الرموز
والأشكال والصور

http://Arc

صدر في سلسلة تراث:

◆ كتاب القيان

أبو الفرج الأصبهاني

تحقيق جليل العطية

١٦٠ صفحة ١٠ جنيهات استرلينية



ROUTLEDGE

London SW1X 1LN



عدو حرية الفكر وضحية غيايها

أحمد محمد البيوي
مصر

هو رده على مقالات لويس عوض، وأن الجزء الثاني من الكتاب الذي يعرض أول ما يعرض للويس عوض قد صدر، ولم يطبع إلا عام ١٩٧٢.

فالمصادرة والاعتقال هما أفضل ما يقدمه مفكر وشيخ الصلة بالسلطة، لمن يصبو إعطاءه، ويصير عن خلاف مع آرائه، وإن كان ذلك في «حالة شرسة». والغريب أن محمود شاكر لم يقدم لمحاكمة، ولم توجه إليه تهمة.

أما أن يكون محمود شاكر جزءاً من مشروع «الإخوان المسلمين» - كما يريد غيالي شكري أن يوهنا - فذلك محال. وليس في النقد الموجه إلى الإخوان المسلمين ولا سيما سيد قطب ما هو أفسى وأشد إصابتاً للمفصل من نقد محمود شاكر هم.

ولكن، إذا صح أن محمود شاكر من دعاة «الإسلام السياسي» فيلبي حق اعتقل وبني حق صدور كتابه الذي يرد على لويس عوض، وقد قام لويس عوض بجمع كتابه، وطبعته له دار الهلال في نيسان/ أبريل عام ١٩٦٦، ومحمود محمد شاكر يومئذ في السجن؟ كيف قبل داعية الحرية أن ينشر كتابه، يوم كان نالاً مكيلاً في السجن، وقد حرم من حقه في الرد، وصودر كتابه؟

وصدر لويس عوض كتابه بكلمة قال فيها: «إن الرجعية هاجمتنا، وقابلت من نفسه: «التهديد الرجعية المظلوم. فمن الظلم السجين المصادر، أو الطلاق المنح الذي يستعدي السلطة على نفاذه»

جل من خالفوه الرأي في قضايا أدبية! وقد رثى سامي خشبة إلى أن لويس عوض، تجاهل النقد الموجه إلى مقالاته، ولم يصحح الأخطاء التي تبه إليها، فنشر المقالات التي سبق أن نشرها (الأهرام) دون تنقيح. ومن يك يذكّر مراجعته، ولم يتم بتوثيق نصوحه.

أما التجامل، فيفضل مجلة (حوار) ومأساة عمرها توفيق صانع.

لأن غيالي شكري في استعراضه لأجناد لويس عوض، تجاهل طعنة لويس عوض التي وجهها إلى طهر توفيق صانع.

فلعمدا نشرت جريدة (نيويورك تايمز) تحقيفاً عن المخابرات الأمريكية - زعمت الجريدة أن المخابرات الأمريكية تقدم معونة مالية لمنظمات ثقافية، ذكرت في بينها: النشقة العالية لحرية الثقافة التي تصدر مجلة (حوار) التي يشرّف على تحريرها توفيق صانع.

وما كان من لويس عوض - كالمشتت الثقافي للأهرام - إلا أن نشر مقالة في مجلة (روز اليوسف) - ولّى جانباً صورة جزء معين من جريدة (نيويورك تايمز) - طالب فيه بتتبع دخول مجلة حوار إلى مصر.

ثم عاد لويس عوض، ونشر مقالاً في جريدة

عما سبق أن تناوله باحثون في الغرب مثل نيكى وحلوى.

أما المقابلة، فتظهر في ثانيا كلام غيالي شكري التي قال:

● «اقتربت الحملة الشرسة على كتاب وعلى هاشم الغفران؛ بالناشخ الإرهابي المدد للإطاحة بالنصرية، في تصف المنيات».

● «وكانت الحملة في واقع الأمر إشهاداً سلبياً لشرع الإسلام السياسي... أما كتاب وأباطيل وأسبابه لمحمود [محمد] شاكر، فلم يكن أكثر من التهديد الذي انطلق من لويس عوض مائة نسخة للمجمع والجمهور» وص ٢٤.

أولاً: نشر لويس عوض كتابه «على هاشم الغفران» في أخفقات، في جريدة (الأهرام)، ثم نشرت المقالات مجتمعة في كتاب الهلال، في نيسان/ أبريل عام ١٩٦٦. وكان لويس عوض يوسط للتشاور الثقافي لجريدة (الأهرام)، وكانت جريدة (الأهرام) هي الجريدة الرسمية للنظام، المعيرة عن اتجاهات الحكومة، وكان رئيس تحرير الأهرام هو محمد حسين هيكل: «داعي الدعاء» فلويس عوض المفكر الأكاديمي جزء من السلطة والنظام، وصاحب مشاركة ويد.

ثانياً: نشر محمود محمد شاكر نقداً لمقالات لويس عوض في مجلة (الرسالة)، وكان نقد شاكر ينطوي على تصويب لأخطاء ومغالطات وقع فيها لويس عوض، ومن بعد جمع محمود محمد شاكر مقالاته، وطبعها في كتاب عنوانه «أباطيل وأسباب».

لهم صدر الجزء الأول من الكتاب عام ١٩٦٥، وصودر الجزء الثاني من الكتاب يوم ٣١ آب/ أغسطس ١٩٦٦، وهو اليوم نفسه الذي اعتقل فيه محمود محمد شاكر ونزل معتقلاً في السجن حتى يوم ٣٠ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٦٧.

ثالثاً: إن اعتقال شاكر يرجع إلى سب واحد،

■ هناك خطأ ومغالطة وتجاهل في مقال غيالي شكري الطول المحشد «لويس عوض، ومروعة التاريخ» في مجلة (النقاد)، العدد الخامس والعشرين (يوليو ١٩٩٠).

أما الخطأ الذي لا يمتثل التأويل، فنقول غيالي شكري:

«استقبل السلفيون [كتاب أو مقالات] وعلى هاشم الغفران» لا باعتبارها تأكيداً للسباق البشري للوحدة الثقافية، وأن أبا العلاء كان من كبار مفكري عصره، يعرض للاتينية، وقرأ فيها داني. فداني في ظنهم هو الذي تأثر بأبي العلاء، وليس العكس» وص ٢٤.

والعروف أن المعري توفي قبل ولادة داني باكتر من قرنين، وقد سبق أن نبه جرجي زيدان إلى ذلك، قبل أكثر من ثلاثين سنة، فقال:

«إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه داني أعظم شعراء الأيوبيين في روايته المسلية والرواية الإفيهية» وشبه ذلك ما كتبه ملتن... ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء. فإن داني توفي سنة ١٣٣١م نحو ٧٢٠هـ وأبو العلاء توفي ٤٤٩هـ، فهو قبل داني بنحو ٢٧٢ سنة... فلا بدع إن قلنا إنها اقتبساً هذا الأسلوب من شاعرنا المعري».

فلعري لم يخط بقرائة داني، لا لأنه أصغر ولا لأنه لا يعرف اللاتينية، وإنما لأنه مات قبل أن يولد داني. فضلاً عن أن داني لم يكتب الكوميديا باللاتينية، وإنما كتبها بالأيطالية، والأيطالية لا ترادف اللاتينية.

أما أن يكون داني متأثراً بأبي العلاء والثقافة الإسلامية، أو أن يكون أبو العلاء متأثراً بالثقافة اليونانية - اللاتينية أو النصرانية، فهو أمر مطروق، في الشرق، وفي الغرب، وما كتبه لويس عوض عن الغفران ليس جديداً، يشبه ما كتبه عن الغداني،



وغاية الأمر، إذا كان غالي شكري يتباكي على مصادرة كتاب لويس عوض ومقلدة في فقه اللغة، عام ١٩٨١، فعليه أن يتذكر الآن أن ضحية اليوم كان جلاذ الأسس، التي تلوثت بداه بمصادرة كتاب «أباطيل وأسائر» ومصادرة مجلة «حوار» ومنعها من دخول مصر، بل وتضرعت بدلت صديق قديم هو توفيق صالح.

وإذا كنا نؤمن بحرية الفكر، ونلذذ عن جامعا، فليتنا لا نوافق على مصادرة كتاب لويس عوض، وذلك لا يرجع بطبيعة الحال إلى أن مؤلف الكتاب هو لويس عوض، وإنما لأن إساننا بحرية الفكر يعني رفضنا مصادرة أي كتاب سواء أكان مقطعة في فقه اللغة، أو «أباطيل وأسائر» أو مجلة كمجلة «حوار»، يعني إساننا لمن أساهوا في ذلك، ولا شك أن لويس عوض هو ضحية من ضحايا غياب حرية الفكر عام ١٩٨١، ولكن لا شك أن لويس عوض هو جلاذ حرية الفكر الذي يشاركه السلطة ويستعديا ضد ناقديه وعمود محمد شاكر، وشهد أصدقائه وتوفيق صالح ومجلة حوار عام ١٩٦٦. وصديق من قال «بمثل ما نكليون، بكال لکم ورتادون» □

الموافقة على المنع، وقت المصادرة. وكان موقف لويس عوض يتطوّر على تنكّر لصديق هو توفيق صالحه. ولا شك أن الأمر لم يقتصر على أثر مؤلف للنص فحسب، بل أدى إلى نكران مساهمة الأديبة المشهورة وحجب تراثه الفني. كما انطوى على موقف من غالي شكري مراسل مجلة «حوار» في القاهرة الذي كان يوقع رسائله باسم مستعار.

ومن هنا، إما أن يوافق غالي شكري على مشروعية ومنع المجلة ومصادرتها، وأنها بوق للمخابرات الأمريكية، وإما أن يسلط الضوء على سقطة لويس عوض وجريسته، ولأنه مقرب منه، وحجم الصلة به، نطالبه بأن يراجع مواقفه من المجلة، أو أن يطالب لويس عوض بإرجاعه موقفه أولاً من حرية الفكر ومنع الدخول والمصادرة. وثانياً من مجلة «حوار» من حيث مساهمة المجلة في ترقية الحركة الثقافية، وتقديمها لكتاب متميزين، حسباً أن نذكر واحداً منهم هو الطيب صالح. وحسباً رعاية المجلة للسياح في أيام عت!

وبهي أن من يستطيع الحصول على أمر يمنع مجلة من دخول مصر، عام ١٩٦٦، يستطيع أن يحصل على قرار بمصادرة كتاب وكتابه.

(الأهرام) يوم ١٩٦٦/٨/٥م، وصف فيه جريدة (نيويورك تايمز) دفقة الشذوق لأنها وصفت الجمهورية العربية بمصادرة حرية الفكر لمنعها مجلة «حوار» من الدخول إليها، ووصفت بأنه «جلاذ حرية الفكر في مصر» وذلك في عددها الصادر يوم ٢٣ تموز/ يوليو ١٩٦٦.

وكان لويس عوض من المدافعين عن المجلة منذ نشأتها، ونشر مقالاته وشعره وفصولاً من روايته «العنفاء» في مجلة «حوار» العربية، ومجلة (انكوارتر) الانجليزية، التي تصدر عن المنظمة العالمية أيضاً.

ويقول لويس عوض في ذلك المقال أيضاً:

«إن دينس دورجون رئيس المنظمة... مفكر عظيم، له في نفسي كل إكثار، فأنا من المعجبين بأدبه المقدرين لكفاحه... قد نفى نفياً باتاً أن مجلة «حوار» قد تلقت أي تمويل من المخابرات الأمريكية، وإنني لأصدق، فترض أن كل ما تلتفه حوار من أموال كان من الدولارات الثقافية، وليس من الدولارات المخابراتية».

وما دام مصدقاً لرئيس المنظمة، ومؤمناً بإبراشه، فقد كان حرياً بإرجاعه وأبيه الذي طالب فيه بتنع مجلة «حوار» من دخول مصر، ولكن صلاحت

AN.NAQID subscription form

Name:

Profession:

Address & post code:

Telephone:

http://Archivebeta.Sakhril.com

قسيمة اشتراك

الاسم:

المهنة:

العنوان مع الرمز البريدي:

الهاتف:

SUBSCRIPTION RATES:

(For individuals, paid in advance)

(For official institutions)

One year	£50.00	One year	£100.00
Two years	£90.00	Two years	£160.00
Three years	£120.00	Three years	£240.00

للمؤسسات والهيئات

١٠٠ جنيه استرليني

١٦٠ جنيه استرليني

٢٤٠ جنيه استرليني

للأفراد

٥٠ جنيه استرليني

٨٠ جنيه استرليني

١٢٠ جنيه استرليني

الإشتراكات:

□ لسنة واحدة

□ لسنتين

□ لثلاث سنوات

Enclosed my:

☐ Bankers cheque

☐ Personal U.K. cheque

☐ My credit card No. with

☐ Access ☐ American Express ☐ Diners Club

Signature

مرفق طيه:

☐ شيك مصرفي خارجي

☐ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا

☐ رقم حسابي لدى

التوقيع

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE

London SW1X 7NJ

Tel: 071-245 1905

Fax: 071-235 9305

• الرجاء الكتابة بالانجليزية على كل أمر • إرسال قسيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Telex: 266997 RAYYES G

